سوغات

محمود ایاز

سوغات

(۳)

مدیر

محمود ایاز

معاون مدیراں

خلیل مامون　　　عزیز اللہ بیگ

پتہ

۸۳۴، تھرڈ مین، ڈیفنس کالونی، اندرانگر۔

بنگلور ۵۶۰۰۳۸　　فون: ۵۸۱۹۸۶

ستمبر ۱۹۹۲ء

قیمت : اسی روپے

بیرونی ممالک سے (امریکہ، انگلینڈ، سعودی، پاکستان) آٹھ ڈالر

خوشنویس : چودھری جیلانی [illegible] رولی (بنگلور)

پریس۔ ریشم، ترسیم گرافکس۔ وبرو براڈوے روڈ پوسٹ آفس، شیواجی نگر، بنگلور ۵۶۰۰۵۱
مطبع کاسموس پرنٹرس اینڈ پبلشرز، وسن گارڈن۔

ترسیل زر کا پتہ :-

JAWAD A AYAZ.
3101-TOWN BLUFF
APT. NO: 722
PLANO
TEXAS-75075
(U.S.A)

ایڈیٹر پرنٹر اور پبلشر محمود ایاز

فہرست

نقشِ اوّل — اداریہ — ۸

مضامین

یوسفی صاحب — شان الحق حقی — ۱۷
فیض اور غالب — ڈاکٹر آفتاب احمد خاں — ۲۵
تہذیب اور تنقید کا رشتہ — شمیم حنفی — ۳۱
بانو قدسیہ کا ناول "راجہ گدھ" — وارث علوی — ۴۷
دانشور نقاد ـــــــ فراق گورکھپوری — جمیل جالبی — ۷۳
پنجرہ پرندہ ڈھونڈتا ہے — آصف فرخی — ۸۷
دھندلے آئینوں کی تمثالیں — شمس الحق عثمانی — ۱۰۰
قاری، افسانہ نگار اور تنقیدی کشمکش — علی امام نقوی — ۱۱۱

خودنوشت

...... اس آباد خرابے میں — اختر الایمان — ۱۱۶

خصوصی مطالعہ ممتاز شیریں

ممتاز شیریں کیوں ؟ — آصف فرخی — ۱۳۴
حکایتِ شیریں — آصف فرخی — ۱۳۶
آئینہ — اختر جمال — ۱۴۷
ممتاز شیریں کے افسانے — نذیر احمد — ۱۷۳
ممتاز شیریں کی تنقید — سلیم شہزاد — ۱۹۲
نوری نہ ناری — خالدہ حسین — ۲۱۶
آخری لمحات — نثار عزیز بٹ — ۲۲۲

افسانے

کفارہ — ممتاز شیریں — ۲۲۷

آئینہ	ممتاز شیریں		۲۲۹

مضامین

یہ خاکی اپنی فطرت میں	ممتاز شیریں		۲۶۰
سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی	ممتاز شیریں		۲۷۶
پاسترناک	ممتاز شیریں	ترجمہ : محمد سلیم الرحمٰن	۲۹۴

خطوط

محمد سلیم الرحمٰن اور محمود ایاز کے نام			۳۰۸

افسانے

زہرا	محسن خاں		۳۲۲
چند گز کا فاصلہ	خالد سہیل		۳۴۴

نظمیں

منقبت	عرفان صدیقی		۳۴۸
گرم ہوا	اختر الایمان		۳۴۹
حرفِ تمنّا	اختر الایمان		۳۵۰
رونے والوں کے نئے قافلے آجائیں گے	مغنی تبسّم		۳۵۱
رات	مغنی تبسّم		۳۵۲
اس دیوار کو گرتے گرتے	شہریار		۳۵۳
دو سانسوں کی گہرائی میں	صلاح الدین محمود		۳۵۴
جنگل میں ژالہ باری کا منظر	کشور ناہید		۳۵۵
بیسویں صدی کا اختتامی نوحہ	کشور ناہید		۳۵۷
قید میں رقص	کشور ناہید		۳۵۸
خیالی شخص سے مقابلہ	کشور ناہید		۳۵۹
بدن کا فیصلہ ، گھر کی چنتا	محمّد علوی		۳۶۱

فالج زدہ شہر ، فالج زدہ ہاتھ	محمد علوی	۳۶۲
ڈیپارچر ، تھا سفر شرط	محمد علوی	۳۶۳
سفید کوّے کا مرثیہ ، کتبۂ مزار	اقبال کرشن	۳۶۴
پینتھر اور پوسٹر	جینت پرمار	۳۶۵
منو	جینت پرمار	۳۶۶
ایم ایف حسین ، مندر	جینت پرمار	۳۶۷
احمد آباد	جینت پرمار	۳۶۸
نظم صراحی کی ٹوٹی	جینت پرمار	
بہت اچھا بھی لگتا ہے	امجد اسلام امجد	۳۶۹
کرو جو بات کرنی ہے	امجد اسلام امجد	۳۷۱
میں رستے کو دیکھ رہا ہوں	ابرار احمد	۳۷۲
گرینیڈا	اکرام خاور	۳۷۳

غزلیں ۳۷۵

مغنی تبسم ، عرفان صدیقی ، شہریار ، باقر مہدی ، محمد علوی ، امجد اسلام امجد ، مظفر حنفی ، شہپر رسول

تبصرے

"چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل" مصنف : وزیر آغا : تبصرہ نگار : ڈاکٹر مظفر حنفی ۳۸۹

"خواب باقی ہیں" مصنف : آل احمد سرور : تبصرہ نگار : امتیاز احمد ۳۹۵

"جدید اردو شاعری کے نمائندہ شعرا" ترجمہ : حفیظ الکبیر قریشی : تبصرہ نگار : خلیل مامون ۴۰[illegible]

"چوتھا آسمان" مصنف : محمد علوی : تبصرہ نگار : خلیل مامون ۴۰۳

"ناچ گرل" قرۃ العین حیدر تبصرہ نگار : سیدہ حمید ترجمہ : نجم الثاقب تحفہ ۴۱۳

"دوسرا کمرہ" ، "صحرائے اعظم" مصنف : زاہدہ زیدی تبصرہ نگار : سلیم شہزاد ۴۱۷

"روشن جزیروں کا سفر" مصنف : انور مینائی تبصرہ نگار : کالی داس گپتا رضا ۴۲۵

بازگشت ۴۲۹

نقشِ اوّل

"سوغات" نہ پہلے بلند بانگ دعوؤں کے ساتھ نکلا نہ اب۔ حسن عسکری کو ترقی پسند ادب سے تانبے کے زنگ آلود سکّوں کی بو آتی تھی۔ مجھے "مقاصد" کے لفظ سے آتی ہے لہٰذا اعلیٰ مقاصد کا بھی کوئی سوال نہیں تھا۔ بس جی چاہتا تھا کہ لکھنے اور پڑھنے والے ایک کنبے کے افراد کی طرح کہیں مل بیٹھیں، ایک دوسرے سے مکالمہ قائم ہو، کبھی مل کے خوش ہو لیں کبھی لڑائی جھگڑا بھی کریں۔ کبھی ایک دوسرے کی تخلیقات میں مین میخ نکالیں اور کبھی ایک شعر کے بدلے دیوان دینے پر تیار ہو جائیں۔ کسی طرح یہ دوری مٹے، کوئی تو رشتہ قائم ہو۔ لگاؤ کا نہ سہی لاگ کا ہی سہی۔ لکھنے والے مانیں نہ مانیں۔ ان کی تحریر ہوتی ہے پڑھنے والوں کے لیے۔ لیکن پڑھنے والوں کے ردِّ عمل سے واقف ہونے کا کوئی ذریعہ نہیں۔ گھوم پھر کے لکھنے والے ہی ایک دوسرے کے غیاب و حضور میں، دل سے نکلتی ہوئی گالیوں اور زبان سے نکلتی ہوئی منافقانہ تعریفوں سے ایک دوسرے کو مصروف رکھے ہوئے ہیں۔ اسی وجہ سے "سوغات" کے دونوں شماروں میں اپنا تخاطب زیادہ تر پڑھنے والوں سے رکھا۔ لکھنے والے ہوں یا پڑھنے والے، ایک ایک سے یہی تقاضہ کرتا رہتا ہوں کہ صاحب تفصیلی رائے دیجئے۔ اس تقاضے کو کچھ سادہ دل بندے "دادطلبی" سمجھ بیٹھتے ہیں اور اس کی تکمیل بھی کر دیتے ہیں! یہ معصوم لوگ ہیں۔ زیادہ تر لوگ، خصوصاً لکھنے والے کھل کر رائے دینے سے احتراز کرتے ہیں۔ کچھ خوفِ فسادِ خلق اور کچھ دوستوں سے مروت اور دل آزاری سے پرہیز کی نیک عادتوں کو اس کی وجہ بتایا جاتا ہے کچھ لوگوں کی حد تک یہ صحیح بھی ہوگا لیکن زیادہ تر لوگوں کے ساتھ معاملہ کچھ اور ہے۔ ادب میں ترقی پسندی کے دور میں بڑی لعنت ملامت کی جاتی تھی کہ زباں بندی ہے، آمریت قائم کر رکھی ہے وغیرہ وغیرہ۔ آج وہ بیچارے تو نہ رہے لیکن فکر و اظہار کی آزادی کے اس دور میں ہمارے لکھنے والے کن کن آسیبوں کے خوف میں گرفتار ہیں

اس کا بھی جائزہ لینے کی ضرورت ہے ہم نے اپنی طمع اور لالچ کے ہاتھوں جن ذلیل چیزوں کے لیے اور ذلیل تر لوگوں کو خوش رکھنے یا ناراض نہ کرنے کے لیے اپنے ہاتھوں سے زبان و قلم پر کیسے تالے ڈال رکھے ہیں اسکی داستان عبرتناک ہے۔ جھوٹ طمع اور خوف سے پیدا ہوتا ہے اور خوف انسانی وقار اور عزتِ نفس کی کیسی کیسی قربانیاں لیتا ہے کبھی اس کی بھی تفصیل آنی چاہیئے۔ یہ صورت حال افسوس ناک سہی لیکن بالکل مایوس ہونے کی بھی ضرورت نہیں ہے۔ اس شمارے میں "بازگشت" کے خطوط پڑھیئے، شمیم حنفی کے مضمون کا مطالعہ کیجئے اور دیکھئے کیا دل کھول کے باتیں ہوئی ہیں۔ شمیم حنفی کا مضمون علیگڈھ کے ایک سیمینار میں پڑھا گیا تھا، حاضرین جلسہ میں سے چند ایک کے کچھ سوالات اور ان کے جوابات بھی شمیم حنفی نے میری درخواست پر لکھ بھیجے تھے۔ جو مضمون کے ساتھ شائع ہو رہے ہیں۔ یہ مضمون ہمارے کچھ بنیادی رویوں سے بحث کرتا ہے۔ موجودہ ادبی (غیرادبی؟!) صورت حال کا اتنا صحیح اور جرأت مندانہ جائزہ اور تجزیہ برسوں میں نہیں ہوا۔ اس میں جو سوالات اُٹھائے گئے ہیں وہ اہم ہیں اور جن خطرات کی نشاندہی کی گئی ہے وہ اصلی اور حقیقی ہیں۔ یہ مضمون توجّہ سے پڑھے جانے کا مستحق ہے اور اس پر کھل کر گفتگو ہونی چاہیئے۔ شمیم حنفی کی زبان کے بارے میں جن لوگوں کو شکایت رہا کرتی تھی وہ اس مضمون میں ان کی نثر دیکھیں۔

○

ایک عام شکایت یہ ہے کہ نئے لکھنے والوں کو نقاد نہیں ملے اور چوں کہ نقّاد نہیں ملے اس لیے نئے لکھنے والوں کو وہ نام اور مقام نہیں ملا جس کے وہ بجا طور پر مستحق تھے۔ میں اس خیال سے پوری طرح متفق نہیں لیکن اختلاف و اتفاق سے قطع نظر سوال یہ ہے کہ یہ "نقّاد" جس کا بیکٹ کے GODOT کی طرح انتظار کیا جارہا ہے، ایسی کون سی عجیب و غریب مخلوق ہے جو غیب سے نمودار ہوگی؟ تخلیقی کام کرنے والے بھی تو ہاتھ میں قلم اور منہ میں زبان رکھتے ہیں۔ وہ کس دن کے لیے؟ اس سوال کے جواب میں علی امام نقوی نے مضمون لکھ بھیجا ہے۔ دوسرے بھی لکھیں۔ حسین الحق نے بھی اپنے خط میں، جو اچھا خاصا مضمون ہے اس پہلو پر بات کی ہے۔

○

کافکا پر اور اس کے حوالے سے جدید افسانے پر آصف فرخی کے مضمون کو تجزیہ کہیے یا تاثر، تنقیدی انشائیہ کہیے یا بآوازِ بلند خود کلامی، کوئی فرق نہیں پڑے گا۔ یہ مضمون الگ الگ یہ سب ہے

اور ان سب کا امتزاج بھی۔ کافکا پر مضمون نگار کی فریفتگی میں شامل ہوئے بغیر بھی آپ اس مضمون سے لطف لے سکتے ہیں۔ یہ بنیادی طور پر یہ ایک ایسے قاری کا مضمون ہے جو ادب سے ڈوب کر محبت کرتا ہے اور اپنے مطالعے کی لذت میں دوسروں کو شریک کرنا چاہتا ہے۔ اپنے اس سفر میں وہ آپ کو ساتھ لے کر چلتا ہے، اپنے تاثرات سُناتا ہے۔ اور کبھی کبھی آپ کی موجودگی کو بھول کر اپنے آپ سے باتیں کرنے لگتا ہے۔ یہ طرزِ اظہار اب آصف فرخی سے مخصوص ہوتا جارہا ہے۔ اس طرح کا مضمون پیشہ ور نقاد نہیں لکھ سکتے کیوں کہ اس کی بنیادی شرط یہ ہے کہ آدمی میں ادب سے ایک آسودگی ایک تسکین اور مسرت اخذ کرنے کی صلاحیت موجود ہو۔ مستعار نظریات کے میکانکی اطلاق اور علم کی نمائش کے شوق نے جن لوگوں پر شعر و ادب کے حسن و تاثر کے دروازے بند کر رکھے ہوں وہ دوسروں تک کس تاثر و کیفیت کی ترسیل کریں گے؟!

ایک طرح سے یہ مضمون ایک امیرزادت کا دوسرے بلاگرفتہ امیرزادت کو سلام ہے۔ کافکا کے لیے منزلِ اوّل بھی یہی مقام تھا اور منزلِ آخر بھی یہی تھی، لیکن آصف فرخی کے لیے یہ راستے میں قیام کا ایک ناگزیر پڑاؤ ہے۔ رات کٹ گئی تو صبح آگے چل پڑیں گے، یہ توقع بھی ہے اور دعا بھی۔

○

ایک زمانہ تھا جب اردو میں ناول کی کمی کی شکایت عام تھی لیکن پچھلے پندرہ[15] بیس[20] برسوں میں ناول نگاری نے ایسی مقبولیت حاصل کرلی ہے کہ اب مشکل سے چند ایک افسانہ نگار ایسے ملیں گے جنہوں نے کم از کم ایک ناول نہ لکھا ہو۔ اس کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ پبلشرز افسانے کے مقابلے میں ناول کی اشاعت کو زیادہ نفع بخش سمجھتے ہیں، لیکن ناولوں کی اس کثرت کے باوجود آج بھی اردو میں "ایڈیٹ" تو کیا THE POWER AND THE GLORY کی سطح اور معیار کا ناول بھی نہیں ملتا۔ حیرت تو اس بات پر ہوتی ہے کہ جن لکھنے والوں کے پاس ہر طرح کی صلاحیت ہے، وہ بھی گھاس کاٹنے لگتے ہیں۔ عزیز احمد اپنے آخری دنوں میں دوسری طرف نکل گئے ورنہ اردو کا بڑا ناول انہیں کے قلم سے نکلتا۔

نئے لکھنے والوں نے ادھر چند برسوں میں کچھ ناول لکھے ہیں لیکن مصیبت سب کے ساتھ یہی ہے کہ کرشن چندر کی خندق سے نکلتے ہیں تو قرۃ العین حیدر کی کھائی میں گرتے ہیں۔ ضبط

توازن فنی وروبست، فنکارانہ معروضیت کا وہی فقدان چھوٹوں میں بھی ہے جو بڑوں میں تھا۔ "راجہ گدھ" پر وارث علوی کا تبصرہ اس قابل ہے کہ ہر "ہونے والا" ناول نگار چالیس دن صبح و شام بطورِ وظیفہ اسے پڑھے۔ وارث نے اس مضمون میں ایک جگہ لکھا ہے " بانو قدسیہ کا المیہ یہ ہے کہ وہ آرٹ کی بلندی سر کرنے سے قبل ہی تھیولوجی کی خندق میں گرتی ہیں۔" تھیولوجی کی جگہ نظریہ، تقیم، کچھ بھی رکھ لیجئے اور آپ دیکھیں گے کہ ہمارے تقریباً سبھی ناول نگار کسی نہ کسی، اپنی "پسندیدہ" خندق میں پڑے ہوئے ہیں۔

اس مضمون کا وارث علوی کے بہت اچھے مضامین میں شمار ہوگا۔ ان کے اندازِ تحریر کی جو کمزوریاں ہمیشہ بیان کی جاتی ہیں وہ اب ایک طرح سے ان کے پڑھنے والوں نے قبول کرلی ہیں۔ یہ کمزوریاں ان کے ہر مضمون میں کچھ کمی بیشی کے ساتھ ملتی رہیں گی لیکن اس کے ساتھ وہ اپنے پڑھنے والوں کو کیا کچھ دے جاتے ہیں اس پر نظر کریں تو دوسری باتیں ناقابلِ اعتنا معلوم ہونے لگتی ہیں۔ اور پھر اس فری اسٹائل زور آزمائی میں بالآخر مضمون نگار ہی گھاٹے میں رہتا ہے۔ پڑھنے والا نہیں!

تھیولوجی پر آرٹ کی قربانی سے برہمی اور اعتراض قابلِ فہم بھی ہے اور صحیح بھی لیکن اس سیاق و سباق سے نکل کر رزقِ حلال کے تصوّر سے لڑائی غیر ضروری بھی تھی اور غلط بھی۔ اکلِ حلال کا تصوّر مذہب سے الگ ہوکر بھی اپنے معنی اور ایک بنیادی قدر کی حیثیت رکھتا ہے۔ ممکن ہے حلال و حرام کے الفاظ سے وابستہ دینی تصوّر اور اسے ماننے والوں کا متضاد اور منافقانہ عمل آپ کو برانگیختہ کر دیتا ہو لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ آپ ان اقدار کے خلاف محاذ آرائی پر جٹ جائیں جو بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ سچائی، دیانت، امانت و خیانت، اپنی محنت سے روزی کمانے کا تصوّر، فرائض و حقوق کا تعین اور ان کی نشاندہی، ان سب سے آپ اس لیے تو منحرف نہیں ہوجائیں گے کہ مذہب ان کی تعلیم دیتا ہے اور اکثر مذہب کے ماننے والے اس کے خلاف عمل پیرا ہوتے ہیں!! یہ تو بڑی طفلانہ بات ہوئی۔ یہ نہیں کہ وارث اتنی بات نہیں جانتے۔ لیکن وہی ان کی مجبوری کہ لکھتے لکھتے ایسی FRENZY کا شکار ہو جاتے ہیں کہ نہ دائیں دیکھتے ہیں نہ بائیں۔ بس جو کھی تلوار چلائے جاتے ہیں۔ اب ان کی بلا سے، زد میں اپنے آئیں کہ غیر۔

کمال یہ ہے کہ ان کے پڑھنے والے ہر یلغار کے بعد بچ کر نکلتے ہیں تو یہی کہتے ہیں

" خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو "

ممتاز شیریں کے خصوصی مطالعے کی تحریک آصف فرخی کے ایک خط سے ہوئی۔ چند ایک دوستوں سے ذکر کیا تو سب نے زور و شور سے تائید کی۔ تائید کی وجہیں سب کی اپنی اپنی اور الگ الگ تھیں۔ ایک وجہ یہ بھی دی گئی کہ "وہ آپ کی ریاست" بلکہ آپ کے شہر کی تھیں، وہیں سے "نیا دور" نکالا تھا وغیرہ وغیرہ۔ غرض یہ طے ہوگیا کہ اس شمارے کا 'خصوصی مطالعہ' ممتاز شیریں پر ہوگا۔ ان پر جو کچھ تھوڑا بہت بھی لکھا گیا ہے، وہ سب زیادہ تر پاکستانی رسائل میں شائع ہوا ہے اور برسوں پہلے۔ "قند" نے کوئی اٹھارہ برس پہلے ایک خصوصی اشاعت ان کے انتقال کے کچھ عرصہ بعد شائع کی تھی۔ ہندستان میں بہت کم لوگوں نے اسے دیکھا اور پاکستان میں بھی اس کی رسائی بڑی حد تک لکھنے والوں کے حلقوں تک ہی محدود رہی۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ "اپنی نگریا" بہت پہلے اور کافی دیر کے بعد، مضامین کا مجموعہ "معیار" ان کی زندگی میں شائع ہوئے تھے اور ان کی کوئی خاص پذیرائی نہیں ہوئی۔ "میگھ ملہار" افسانوں کا دوسرا اور آخری مجموعہ ۶۲-۱۹۶۱ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعے اور اس میں شامل افسانے "کفّارہ" پر کچھ زیادہ تبصرے اور مضامین آئے جن میں زیادہ تر کی نوعیت معترضانہ یا "معذرتانہ" ہی رہی۔ مضامین اور تبصروں کے معترضانہ ہونے کی ایک بڑی وجہ "میگھ ملہار" کا دیباچہ بھی تھا۔ "میگھ ملہار" پر سب سے سخت تبصرہ "سوغات" کے دورِ اوّل کے آخری شمارے میں شائع ہوا تھا۔ اس تبصرے کا لہجہ یقیناً غیر معتدل تھا، لیکن اس میں جو اعتراضات کیے گئے تھے وہ آج تیس برس بعد بھی کم از کم مجھے، صحیح معلوم ہوتے ہیں۔ اس کے بعد "میگھ ملہار" پر یا ممتاز شیریں کی افسانہ نگاری پر جو تبصرے یا مضامین آئے ان میں گھما پھرا کر، کبھی دبی زبان سے، کبھی ذرا کھل کر، یہی باتیں آتی رہیں کہ افسانہ وہ کمزور لکھتی ہیں، علم کے بوجھ نے تخلیقی صلاحیتوں کا گلا گھونٹ دیا ہے، خود نمائی اور خود مشتہری کچھ زیادہ ہی کرتی ہیں،.... مگر .... لیکن ... البتہ وغیرہ وغیرہ۔ پھر ان کا انتقال ہوگیا اور ادبی منظر نامے سے ان کا نام، جو ان کی زندگی کے آخری برسوں میں بتدریج ہٹتا جا رہا تھا، تقریباً غائب ہوگیا۔ کچھ لکھنے والوں نے ادھر ادھر کبھی ذکر کردیا یا نام لے لیا یا ایک آدھ مضمون کبھی کہیں آگیا تو الگ بات ہے ورنہ عام ادبی حافظے نے انہیں بڑی حد تک فراموش کردیا۔ خیر یہ سلوک تو زمانہ بڑے بڑوں کے ساتھ کرتا ہے اس کی کیا شکایت۔ مٹ گیا نقشِ احمد و محمود۔ رہ گیا لا الٰہ الا اللہ۔

ان پر خصوصی مطالعہ شائع کرنے کا فیصلہ تو ہوگیا لیکن جب کام شروع ہوا تو بار بار یہی سوال سامنے آتا تھا ممتاز شیریں کیوں؟ آخر تنگ آکر میں نے آصف فرخی کو لکھا کہ بھائی یہ کیڑا تم نے ہی میرے دماغ میں ڈالا تھا، اب تم ہی بتاؤ کہ آخر ممتاز شیریں پر کیوں خصوصی مطالعہ شائع کریں۔ عزیزی نے اس کا جو جواب روانہ کیا (شاملِ اشاعت ہے) اس

کو پڑھ کر ان کی اپنی ذات کے کچھ اور پہلو اور ان کے تخلیقی عمل کے پس پشت کارفرما کچھ محرکات تو مجھ پر منکشف ہوئے ہی لیکن اصل سوال اپنی جگہ برقرار رہا۔ میں نے اوپر کی سطروں میں اپنے تجربے کا جو ذکر کیا ہے تو وہ صرف اس لیے تھا کہ اس کے بغیر میں اپنے اس ڈائیلما کو سمجھا نہیں سکتا تھا۔ میری جو رائے اس وقت تھی 'ان کے بارے میں' وہ اگر آج بھی باقی ہے تو پھر یہ خصوصی مطالعہ کیا ہوا، اور کیوں؟ ایسا بھی نہیں تھا کہ محض کسی کے ایما پر یا کسی کی تائید کے زیر اثر میں نے یہ فیصلہ کرلیا ہو۔ اسی ادھیڑ بن میں ذہن برسوں پیچھے لوٹ گیا۔

۴۴-۱۹۴۳ء کا زمانہ۔ نیا نیا پڑھنے لکھنے کا شوق۔ 'ادبی دنیا' 'ساقی' 'ادب لطیف' 'چمنستان' 'نیا ادب' غرض غیر منقسم ہندستان کے تقریباً ہر اچھے ادبی رسالے کا دیوانہ وار انتظار اور مطالعہ۔ 'ساقی' میں فراقؔ اور میراجیؔ کی باتیں ختم اور عسکری کی "جھلکیاں" شروع ہوئی تھیں۔ ایک دن ایک بک اسٹال پر ایک نیا رسالہ بالکل جیبی سائز کا نظر آیا۔ سرورق اس وقت بھی بوگس لگا۔ ملوں کی چمنیاں اور ابھرتا ہوا سورج! مندرجات دیکھے تو اکثر چیزیں پڑھی ہوئی تھیں لیکن اس بات سے بڑی تقویت حاصل ہوئی کہ اپنے بنگلور سے نکلا تھا اور اس بات کی بھی خوشی ہوئی کہ چیزیں مطبوعہ سہی لیکن جدید ادیبوں کی تھیں۔ چند ایک مہینوں میں دوسرا شمارہ آیا تو الگ ہی ڈھنگ کا اور اس کے بعد THE REST IS HISTORY اب 'نیا دور'، صمد شاہین اور ممتاز شیریں سے ایک تعلق سا ہو گیا۔ ممتاز شیریں کے افسانوں کے جائزے بہت پسند آئے بعد میں "تکنیک کا تنوع" پڑھا تو خاصا رعب پڑا ان کے مطالعے کا۔ اردو افسانوں کے جائزے میں جن افسانوں کا ذکر آتا تھا وہ سب اپنے پڑھے ہوئے ہوتے تھے، اور ان کے بارے میں اپنی رائے بھی ہوتی تھی لیکن "تکنیک کا تنوع" میں انگریزی کے کئی ایسے افسانوں کا ذکر تھا جو پڑھے نہیں تھے شدید صدمہ ہوا اور اس کے بعد پہلا کام یہ تھا کہ کہیں نہ کہیں سے ان ناولوں اور افسانوں کو حاصل کیا جائے۔ بنگلور میں اس وقت (ڈھائی لاکھ کی آبادی کا غنودہ شہر) بمبئی دلّی کی طرح ایسی دکانیں نہیں تھیں جہاں سے اس طرح کی کتابیں بآسانی مل جاتیں۔ چھاؤنی ہونے کی وجہ سے فوجیں بڑی تعداد میں مقیم تھیں اور ان کے لیے اچھی اچھی کتابوں کے خاص ایڈیشن سمندر پار سے آتے تھے اور یہ کتابیں بہت جلد پرانی کتابوں کی دکانوں میں زیادہ تر ساؤتھ پریڈ پر پہونچ جاتی تھیں۔ یہاں تلاش شروع کی تو بہت ساری کتابیں مل گئیں۔ اشروڈ کا "گڈ بائی ٹو برلن"، لیہمان کا "نیو رائٹنگ ان یوروپ" اگنازیو سلونے کے ناول سب یہیں سے خریدے۔ پنگوئنس نیو رائٹنگ سے بھی تعارف انہی دوکانوں میں ہوا۔ انگریزی میں ڈکنس، ہارڈی، گالزوردی، آسکر وائلڈ اور برنارڈ شا وغیرہ کے بعد والا پورا منظرنامہ PINK DECADE کے لکھنے والے، آڈن، اسپنڈر میک نیس اور وہ سب۔ جو آج بھی ذہنی یادوں کا روشن ترین باب ہے،

نیو رائٹنگ کے صفحات پر ایک نئی دنیا کی طرح کھلا ہوا تھا۔ اردو کے لکھنے والے اس زمانے میں انگریزی کے جدید ادب سے زیادہ قریب نہیں تھے۔ بی اے، ایم اے کی ڈگریاں تو ہوتی تھیں لیکن عثمانیہ، علی گڑھ اور دیگر شمالی ہند کی یونیورسٹیوں سے (الہ آباد کی یونیورسٹی اس سے مستثنیٰ تھی۔ بلکہ اس زمانے میں الہ آباد اور مدراس کی یونیورسٹیوں میں انگریزی کا معیار ملک بھر میں اعلیٰ ترین سمجھا جاتا تھا) نکلنے والے اردو کے ادیب انگریزی میں بالعموم 'کمزور' ہوتے تھے۔ جدید انگریزی ادب کا مطالعہ تو بہت کم لوگوں کا تھا اور ان دنوں جو لوگ انگریزی میں بھی بہت پڑھے لکھے تھے' ان کا مطالعہ کا رُخ الگ سمتوں میں تھا۔ انگریزی کے اور اس کے ذریعے دوسری بین الاقوامی زبانوں کے جدید ناول اور افسانے سے گہری واقفیت عسکری اور عزیز احمد کے علاوہ بہت کم لوگوں میں نظر آتی تھی۔ ان حالات میں ممتاز شیریں نے جدید مغربی ادب کے تازہ ترین حوالوں کے ساتھ اردو افسانے پر لکھنا شروع کیا تو دھوم مچ گئی۔ ممتاز شیریں کا بڑا کارنامہ یہی ہے۔ ان کے مضامین اور ان کے رسالے "نیا دور" نے اپنے عہد میں اردو کے لکھنے پڑھنے والوں کے سامنے کچھ نئے افق کھولے اور انہیں ایک ایسی ذہنی سرگرمی سے آشنا کیا جو اس وقت اردو میں کمیاب تھی۔ اس سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر صرف افسانہ نگار یا نقاد کی حیثیت سے ان کا جائزہ لیں تو بڑی مایوسی ہوتی ہے۔ دراصل ان کو شہرت اپنے کام اور استحقاق سے کہیں زیادہ ملی۔ اس کی وجہ ڈھونڈنے کے لیے دُور جانے کی ضرورت نہیں۔ سامنے کی باتیں ہیں۔ ایک تو نقاد اور وہ بھی افسانوں کا سالانہ جائزہ لینے والی' جسے چاہے ڈانٹ دے' جسے چاہے چمکارے' پھر "نیا دور" جیسے رسالے کی ادارت اور سونے پر سہاگہ عورت کی ذات کا گلیمر! اردو کے ترسے ہوئے ادیب کے ڈھیر ہونے کے لیے اور کیا گولہ بارود چاہیئے تھا۔ نتیجہ وہی نکل سکتا تھا جو نکلا، یعنی محمد حسن عسکری کے الفاظ میں " ممتاز شیریں کی تاریخ ہی ان کی شہرت سے شروع ہوتی ہے"!!
ان کے افسانوں اور مضامین پر لکھنے والوں نے لکھا ہے لیکن مجھے ایک بات جو عجیب لگتی تھی وہ بتانا چاہوں گا۔ یہ ضروری نہیں کہ افسانے کا ناقد خود بھی اچھا افسانہ نگار ہو' لیکن فکر و خیال کی جو ایک سطح اور پختگی ہوتی ہے وہ تو دونوں جگہ ایک ہی رہے گی۔ اظہار کی صورتیں الگ سہی لیکن ان کے پس پشت جو شخصیت ہوتی ہے وہ تو ایک ہی رہتی ہے۔ اس اعتبار سے ان کے مضامین اور بیشتر افسانوں میں جو فرق اور تضاد ملتا ہے وہ حیرت ناک ہے۔ ان کے افسانوں میں جو NAIVETY سطحی پن' اور جذباتی خامکاری پائی جاتی ہے، اس کا "نوری نہ ناری" لکھنے والی کی شخصیت سے کوئی جوڑ نہیں نظر آتا۔ مضامین میں بھی وہ جو ان کے ابتدائی جائزے ہیں انہیں اگر آج پڑھیں (یہ جائزے "معیار" میں شامل نہیں ہیں) تو حیرت ہوتی ہے کہ انہیں اس

زمانے میں اتنا اہم اور وقیع سمجھا گیا تھا، لیکن یہ وقت وقت کی بات ہوتی ہے۔

○

ممتاز شیریں کی ادبی تربیت اور نشوونما ان کے شوہر صمد شاہین کے ہاتھوں ہوئی۔ انگریزی کا بے حد وسیع مطالعہ تھا اس زبان میں تحریر وتقریر کا اچھا ملکہ رکھتے تھے۔ قاعدے، ضابطے کے بہت پابند، دل کو بھول چوک سے بھی تنہا چھوڑنے کے قائل نہ تھے یعنی بالکل CORRECT آدمی تھے۔ اردو میں کمزور تھے گو اچھا خاصا لکھتے پڑھتے تھے، ایک زمانے میں اردو میں افسانے بھی لکھے، کچھ اداریے بھی ان کے نام سے 'نیادور' میں آئے لیکن زبان کا جو ایک گہرا شعور اور احساس ہوتا ہے، وہ نہیں تھا۔ اردو کی تہذیبی بنیادوں سے ایسی آگہی نہیں تھی جو رگوں میں خون کی طرح دوڑتی ہے۔ شاعری سے کوئی مس نہ تھا عربی فارسی کی شد بد بھی نہیں رکھتے تھے۔ یہ ساری کمزوریاں ممتاز شیریں میں بھی تھیں اسی لیے وہ کبھی اچھی نثر نہیں لکھ سکیں۔ عسکری نے بھی دبی زبان میں ایک جگہ اس کا ذکر کیا ہے۔ ان کے جن چند ایک مضامین میں زبان و بیان کی کمزوریاں نہیں پائی جاتیں ان پر یہ گمان گذرتا ہے کہ یہ مضامین پہلے انگریزی میں لکھے گئے ہیں اور پھر کسی اچھے لکھنے والے سے ان کا اردو میں ترجمہ کرایا گیا ہے۔ مثلاً "ادیب اور ذہنی آزادی" یا "کشمیر اداس ہے" کے دیباچے کا وہ حصہ جو مسئلۂ کشمیر سے متعلق ہے۔ ان مضامین میں کوئی جھول نہیں ہے۔ ایسی نپی تُلی نثر اور ایسی کفایتِ الفاظ کہ ہر سطر پر انگریزی کا دھوکا ہو۔ اظہار میں ایک روانی بھی ہے، اور بیان کی قوت بھی۔ ان مضامین میں حوالوں سے اور دلائل کی بنیاد پر اپنے خیالات کی تائید میں جو زوردار مقدمے قائم کیے گئے ہیں وہ ایک ایسے تربیت یافتہ قانونی ذہن کا پتہ دیتے ہیں جو ممتاز شیریں کا یقیناً نہیں تھا۔

پاکستان آنے کے بعد ممتاز شیریں میں جو تبدیلی آئی یا لائی گئی اس کا ذکر تفصیل طلب بھی ہے اور اذیت ناک بھی، اور آج ان کی موت کے بعد یہ باتیں شاید کچھ زیادہ معنی نہیں رکھتیں۔ جبر و استحصال شاید ان کا مقدر تھا اور انہوں نے اسے بظاہر ہنسی خوشی اور بغیر کسی مزاحمت (؟؟) کے اس طرح قبول کرلیا، جیسے یہ ان کا اپنا منتخب کردہ راستہ تھا۔ "میگھ ملہار" پر "سوغات" کے تبصرے کی تلخی اور تندی کی وجہ یہی تھی۔ کیا لکھیں کیا نہ لکھیں اور کب لکھیں، یہ باتیں لکھنے والا اپنے طور پر طے کرتا ہے اور جب یہ فیصلے کوئی اور صادر کرنے لگے یا کسی پلاننگ اور منصوبہ بندی کے تحت یہ فیصلے کرنے پڑیں تو رفتہ رفتہ تخلیق کار کی موت ہوجاتی ہے۔ جسمانی موت تو بعد میں آتی ہے۔

منٹو پر کتاب لکھتے لکھتے اچانک رک جانے کا سبب تلاش کرنے کے لیے علم غیب کی ضرورت نہیں۔ کوہِ ندا سے آنے والی آوازیں اب بھی بند نہیں ہوئیں۔ یہ آوازیں مختلف لوگوں کے لیے مختلف بلاوے لاتی ہیں، کسی کو وزارت کے تو کسی کو سفارت کے، ان بلاووں کا انتظار کرنے والوں کو ہمیشہ "باادب" اور "باوضو" رہنا پڑتا ہے، چاہے زندگی بھر بلاوا نہ آئے۔ منٹو کو عسکری کی دوستی نے "معززنہ" بنادیا تھا لیکن منٹو معزز بنا رہنے کے لیے تھوڑے ہی پیدا ہوا تھا۔ "ٹھنڈا گوشت" پر مقدمے کے ساتھ صورت حال الگ ہوگئی۔ اب کم ازکم کچھ عرصے کے لیے "نوری نہ ناری" کے خطرناک منصوبے کا التوا ضروری تھا! "کفارہ" کو وہ اپنی بہترین تخلیق سمجھتی تھیں لیکن اس کے مفہوم ومعنی کے بارے میں ان کو نظرِثانی SECOND THOUGHTS. پہ مجبور ہونا پڑا۔ کیونکہ کفارے کا عیسوی تصور غیر اسلامی تھا!! "آگ کا دریا" کے بارے میں ان کی رائے اچھی تھی لیکن کسی محفل میں وہ اس رائے کا اظہار نہیں کرسکتی تھیں (کم ازکم ۱۹۶۱ء میں) ہر آدمی کی اپنی مجبوریاں ہوتی ہیں جنہیں کوئی دوسرا سمجھ نہیں پاتا۔ ویسے تحریروں میں اپنے سارے بڑبولے پن کے باوجود وہ عام زندگی میں بڑی سادہ معصوم اور منکسر المزاج خاتون تھیں۔ وہ غیر معمولی ذہانت کی مالک نہیں تھیں۔ ان میں کوئی غیر معمولی کارنامہ سرانجام دینے کی صلاحیتیں بھی شاید نہیں تھیں، لیکن انہوں نے اپنے وقت میں کچھ ذہنوں کو تلاش اور تجسّس کی طرف مائل کیا، نئے لکھنے والوں کی ہمت افزائی کی کچھ بند دروازے کھولے، کچھ نئے مناظر سے اردو والوں کو روشناس کرایا۔ افسانہ انہوں نے خود اچھا نہیں لکھا لیکن اردو افسانے پر ان کا احسان ہے۔ "نوری نہ ناری" اردو فکشن کی تنقید میں ان کے نام کو باقی رکھے گی۔

○

مشتاق احمد یوسفی پر خصوصی مطالعے کے سلسلے میں شان الحق حقی سے ایک خاکے کی درخواست کی تھی۔ وہ خاکہ انہوں نے عنایت کیا۔ یوسفی نے اپنی کچھ چیزیں بھجوانے کا وعدہ کیا تھا لیکن تا ایں دم ان کی کوئی چیز موصول نہیں ہوئی تو اب خصوصی مطالعے کے منصوبے کو کچھ دنوں کے لیے "پال میں لگادیا" ہے۔ فی الحال "یوسفی صاحب" میں مشتاق احمد یوسفی کو دیکھیے۔ ایک اچھا مضمون نامی انصاری نے بھی یوسفی پر لکھا ہے وہ آئندہ شمارے میں آئے گا۔

اخترالایمان کی خودنوشت اب نئی منزلوں میں داخل ہورہی ہے۔ ایک عجیب حزن اور اداسی کی رو ان صفحات میں دوڑ رہی ہے۔ اخترالایمان کا بیانیہ اس خودنوشت کو سوانحی ناول میں تبدیل کرتا ہوا نظر آرہا ہے۔ مکمل ہونے کے بعد مجھے یقین ہے کہ یہ اخترالایمان کی شاعری سے کم درجے کی چیز نہیں ہوگی۔

اس شمارے کی ضخامت کچھ اس طرح بڑھتی گئی کہ کئی ایک چیزیں جو اس اشاعت کے لیے منتخب کی تھیں، روک لینی پڑیں۔ اب ان کی اشاعت آئندہ شمارے میں ہوگی۔

محمود ایاز ۔ یکم ستمبر ۱۹۹۲ء

یوسفی صاحب

یوسفی صاحب کو خاکہ اُڑانے میں اچھی دستگاہ حاصل ہے۔ اپنے اس ہنر کو انہوں نے مجھ پر بھی آزمایا ہے۔ جو مجھے عزت افزائی کے طور پر قبول کرنا پڑا۔ ان کا قلم مجھ پر چلا تو گویا "کلاہ گوشۂ دہقاں بہ آفتاب رسید" [کاتب صاحب کلاہ کی ہ کے نیچے اضافت نہ لگائیں]

میری طرف تو خیر پانی مرتا تھا اور ان کی نظر اس سے کیوں کر چوک سکتی تھی مگر میں کس بات کا آسرا لوں کہ ان پر قلم چلاؤں۔ مجھے ویسے بھی خاکہ اڑانا تو ایک طرف خاکہ نگاری بھی نہیں آتی۔ اور خود یوسفی صاحب کی شخصیت ہر طرف سے اتنی مستحکم ہے کہ مجھے اس میں کہیں بھی کوئی جھوک، کوئی جھول، کوئی لٹک نظر نہیں آتی۔ میری نظر کا قصور بھی ہو سکتا ہے، جو ان کی نظر کی طرح تیز نہیں جو حقائق کے "پار" تک دیکھ لیتی ہے۔ لاموجود کو موجود کر دکھاتی ہے۔ اور ان کے کہے کو ماننا پڑتا ہے۔ وہ ویسے بھی اتنے لیے دیے رہتے ہیں کہ نظر اُن کے گرد گھوم پھر کے کھسیانی سی ہو کر پلٹ آتی ہے۔ آپ ان کی ذات کو کسی سیٹھ کی تجوری یا بینک کے والٹ سے تشبیہ دے سکتے ہیں جس میں کوئی درز کوئی دراڑ کوئی رخنہ نہیں ہوتا جس سے اس میں چھپی ہوئی فتوحات و متسکات یا کچے پکے کا کوئی اندازہ لگایا جاسکے۔

میں نے اس سلسلے میں ان کی بیگم ادریس صاحبہ سے رجوع کرنا چاہا کہ کوئی چبھتا ہوا نکتہ ایسا ملے جس سے ان کے انسان ہونے پر ایمان لایا جاسکے۔ فرشتہ ماننے کو دل تیار نہیں کہ یہ بھی ان کی ذات پر ایک اچھی ہوئی پھبتی ہو کر رہ جائے گی۔ فرشتے کے پر نہ ہوں سفید داڑھی تو ہو۔ موصوفہ خود ایک گمبھیر شخصیت ہیں۔ ان تلوں میں تیل ہی نہیں۔ دونوں حضرات اس محفل میں بیٹھے رہتے ہیں کہ سچ پچ آنکھوں سے اوجھل سمجھیے۔ ابھی چند روز کی بات ہے میرے گھر پر ایک محفل دو ڈھائی گھنٹے جمی رہی

جس میں بیرونِ ملک سے آئی ہوئی دو شاعرات بھی شریک تھیں۔ چلتے وقت انہوں نے پوچھا "سنا ہے یوسفی صاحب
آپ کے قریب ہی کہیں رہتے ہیں۔ ہمیں ان سے ملنے کا اشتیاق ہے" میں نے کہا۔ "بی بی! ابھی ابھی تو یہاں
سے اٹھ کر گئے ہیں۔" اسے آپ کا گمان کہوں یا ان کا کہ آپ کو ان کی موجودگی کا علم نہ ہوا"

اب ایک لطیفہ یوسفی صاحب کے اپنے انداز کا بھی سنا دوں، جو آپ جانتے ہیں کہ بڑے
صاحبِ تصنیف ہیں۔ لیکن اس نقل میں کچھ اصل کا شائبہ ضرور ہے۔ اسی طرح کی ایک نسبتہً مختصر محفل
میں ایک مہمان نے کونے کی طرف اشارہ کر کے پوچھا "وہ کون صاحب ہیں؟" میں نے کہا۔ "مشتاق یوسفی"
بولے "کیوں مذاق کرتے ہو"

بعض لوگ واقعی تعارف کرانے پر بھی آسانی سے نہیں مانتے کہ یہ یوسفی صاحب ہی ہوں گے۔ انہیں
دو باتوں کی توقع ہوتی ہے۔ یوسفی صاحب جو بہت بڑے بینکر، پاکستان بینکنگ کاؤنسل کے چیرمین وغیرہ
بھی رہ چکے ہیں ان پر یا تو بھرپور افسری یا دولت پناہی برسنی چاہیے یا پھر مزاح نگارِ دوراں کی حیثیت سے
ارد گرد پھلجھڑیاں چھوٹنی چاہئیں۔ یہ لجاتا ہوا سا انداز نہ اِدھر سے جچتا ہے نہ اُدھر سے۔ جب تک آپ ان کو
کسی مالیاتی مسئلے پر واجبی سبب سے نہ اکسائیں ہرگز نہ کھلے گا کہ انہیں بینکاری سے کوئی علاقہ ہوگا۔ اور
جب تک ان کی زبان سے کوئی پھڑکتا ہوا جملہ بے ساختہ نہ نکل جائے یقین نہ آئے گا کہ وہ ہنسانا تو کجا ہنسنا بھی
جانتے ہوں گے۔

ویسے تو اپنے بارے میں کوئی بات نہیں کرتے، جو ہر آدمی کبھی نہ کبھی کرتا ہے جس کے کوئی سرخاب
کا پر نہ سہی چھوٹا موٹا طرہ ہی لگا ہو لیکن اپنے مارواڑی ہونے کا ذکر اکثر کرتے ہیں اور رشد و مد سے کرتے ہیں۔
دراصل یہ انہوں نے کسرِ نفسی کے پیرائے میں داد طلب کرنے کا بڑا اچھوتا طریقہ نکالا ہے۔ کجا می نمائی کجا می زنی۔
یعنی جتنے ٹھیٹھ مارواڑی ہیں اپنے ادبی کارناموں پر اتنے ہی داد کے اضعافاً مستحق۔ خصوصاً صحت و شستگیِ زبان
کی ... د۔ یہ حق ہے کہ آج کل اتنے محتاط لکھنے والے کم ہی ہوں گے۔ کوئی لفظ یا کوئی محاورہ ان کے قلم سے نہیں نکل
سکتا جس کی صحت و سند کی بابت انہیں پکا یقین نہ ہو۔ سچ پوچھیے تو مارواڑی ہونے کا دعویٰ ایک طرح کا MYTH
یا STUNT ہے۔ پرکا کوا بنانا یا کوری سخن سازی۔ بھلا جے پور میں جنم لینے والے کو، جہاں اردو کا تقسیم کے بعد تک
رواج بھی رہا اور راج بھی، کون مارواڑی سمجھ کے معاف کرے گا۔ اصلاً بھی ولایتی پٹھان ہیں ضرور فارسی
بولتے ہوئے آئے ہوں گے۔ اور بیس بیگم کی شاگردی کا دم بھی مصلحتہً بھرتے ہیں۔ یعنی زبان کے معاملے میں ہم

تمہاری مانتے ہیں، باقی باتوں میں تم ہماری مانو بس ہمارے اہلِ زبان ہونے کا بھانڈا نہ پھوڑو تو تمام کراکری ویسے ہی تمہارے حوالے ہے، چاہے جتنی توڑ پھوڑ مچاؤ، ہمارے ہی سر پر سہی، دوسری لا دیں گے۔ چناں چہ وہ ان کا بھرم اور اپنی استادی کا منصب خوب سنبھالے ہوئے ہیں۔ یہ اپنی قسم کی ایک ہی مثل ہے کہ کسی مصنف نے اپنی بیوی کی شاگردی کا دم بھرا ہو، یا بیوی نے میاں کو شاگردی میں قبول کیا ہو۔

ایک کہانی کبھی پڑھی تھی یا سُنی تھی کہ ایک شخص بڑی دیر سے بینک کی دیوار سے ٹیک لگائے کھڑا تھا پہرے کے سپاہی نے آتے جاتے اسے دیکھا کہ ٹس سے مس نہیں ہوتا۔ پاس جا کر سبب پوچھا۔ بولا بینک کی دیوار کو تھامے کھڑا ہوں۔ میں ہٹا تو یہ بیٹھ جائے گی۔ سپاہی پہلے تو مسکرایا۔ آخر اسے ہاتھ پکڑ کے ہٹایا۔ اس کا ہٹنا تھا کہ دیوار آ پڑی اور کرامت اس کی ثابت ہو گئی۔

اسی طرح کرامت یوسفی صاحب نے دکھائی۔ یہ جب تک بی سی سی آئی میں رہے وہ بینک نیک نامی اور سربلندی کے ساتھ کھڑا رہا۔ ان کے ہٹتے ہی ریت کی دیوار کی طرح بیٹھ گیا۔ یوسفی صاحب اس بات سے کانوں پر ہاتھ رکھتے ہیں کہ بینک ان کے بل پر کھڑا تھا یا ان کے چلائے چل رہا تھا۔ لیکن دیکھنے والوں کو صاف نظر آتا ہے کہ یہ ہٹے اور وہ بیٹھا۔

دعوت ضیافت شوق سے کرتے ہیں دونوں میاں بیوی کھلانے کے شوقین ہیں۔ میں نے کھلانے پلانے لکھا تھا مگر پلانے کاٹ دیا کہ کوئی غلط فہمی نہ ہو۔ پیٹ کے پرانے مریض ہیں۔ یوں تو ہم میں سے کون نہیں۔ طبّی معنی میں لیجیے یا معاشی معنی میں۔ ان کے ساتھ یہ روگ کچھ زیادہ ہی لگا ہوا ہے اور طبّی ہی ہے۔ تیس ۳۰ پینتیس ۳۵ برس سے بڑی تشویشناک حالت میں ہیں۔ کب سے سُنتا آرہا ہوں کہ ست ہی ست پر جان ہے بارے جتنے برس بیت چکے اتنے ہی اللہ چاہے تو اور بیتیں گے اور ان کی اپنے پیٹ کے ساتھ اور پیٹ کی ان کے ساتھ چھیڑ خانی چلتی رہے گی ایک بار میرے گھر پر کچھ مہمان آئے ہوئے تھے۔ دلّی سے خواجہ حسن ثانی، لاہور سے مختار مسعود صاحب جنھیں یوسفی صاحب ہی لے کر آئے تھے۔ تھوڑی دیر میں جو نظر اُٹھی تو جس جگہ بیٹھے تھے وہاں کچھ نہ تھا، نشست خالی تھی۔ اس طرح کے خرقِ عادات دکھانا ان کا دستور نہیں ہے۔ پھر پر ٹیلی فون کیا۔ معلوم ہوا کہ پیٹ دبائے بستر پر لیٹے ہیں۔ غنیمت ہے کہ یہاں سے کچھ کھا کر نہیں گئے تھے۔ بد پرہیزی جو ہوئی کہیں اور ہی کی ہو گی۔ اگلے دن بالکل ٹھیک ٹھاک تھے۔ پیٹ کے ساتھ ایک اور معرکہ ہمارے ذہن پر رجسٹر ہو گیا۔ مار واڑ کے بعد سب سے زیادہ ذکر پیٹ ہی کا رہتا ہے۔

آج کل دو شاعروں کے درمیان بڑی کٹا چھنی چل رہی ہے۔ یہ بھی ایک ادبی روایت کی پاسداری ہے کوئی دور ایسے معرکوں سے خالی کیوں گزرے۔ اگرچہ اس حریفانہ روش کا کوئی نتیجہ تخلیقی صورت میں ظاہر نہیں ہوا۔ ہجوگوئی ایک متروک صنف سخن ہے۔ غیبت کا مزا اپنی جگہ مگر وہ تو ہوا میں اڑ جاتی ہے۔ یوسفی صاحب کے دونوں حریفوں سے تعلقات ہیں۔ پردیس کی رفاقت عزیز ہو جاتی ہے۔ وہاں اپنے کچھ زیادہ اپنے نظر آتے ہیں۔ دیس میں جہاں سب اپنے ہی اپنے ہوں، یہ خصوصیت پیدا نہیں ہوتی۔ یوسفی صاحب سے کہا گیا کہ آپ ہی ان کے درمیان صلح کرا سکتے ہیں۔ کارِ ثواب ہے۔ یہ دونوں طرف کی جلی کٹی سن لیتے ہیں، خود چپ رہتے ہیں۔ لاگ بھی ایک طرح کا لگاؤ ہے جیسے دونوں حریف جوش و جذبے سے نبھا رہے ہیں۔ یوسفی صاحب اس تعلق خاطر میں کھنڈت ڈالنے پر تیار نہ ہوئے، مگر اس سلسلے میں ایک بڑا عجیب کارنامہ کر بیٹھے۔ دونوں میں سے ایک شاعر کے ساتھ کراچی میں شام منائی گئی۔ یوسفی صاحب مہمانِ خصوصی تھے۔ انہوں نے مضمون پڑھا دوسرے ہی شاعر کی تعریف و توصیف میں، اور اس پر بے ساختہ داد اس شاعر سے لی جن کے اعزاز میں یہ تقریب تھی۔ حریف کا ویسے کہیں نام آتا تو رانت پیستے، یہاں جب تک یوسفی صاحب مضمون پڑھتے رہے بتیسی کھلی رہی اور خوب لطف اندوز ہوئے۔

جہاں تک ان کے فن اور ادبی قامت کا تعلق ہے۔ میں نے اب سے سترہ برس پہلے "زرگزشت" کی اشاعت پر اظہارِ خیال کیا تھا، خلاصۃً یوں تھا:

> "زرگزشت" کے مصنف کی پہلی دو تصانیف "چراغ تلے" اور "خاکم بدہن" حالانکہ کل پرسوں کی تخلیقات ہیں، لیکن کلاسک شمار ہونے لگیں۔ ان کا مزاج ہی کلاسکی تھا، دوسری خصوصیات کے علاوہ ان میں ایک ایسی فنی پختگی اور سچل پن تھا جو دست کے ساتھ ریاضت بھی چاہتا ہے۔ جہاں تک موضوعات و مطالب کا تعلق ہے تو وہ کچھ ایسے اہم نہ تھے، خاصے پامال ہو چکے تھے، خیالی نہ کہ حقیقت آفریں۔ اس دور میں جبکہ کوئی بھی ادبی تخلیق جاندار نہیں ہوتی جب تک کہ اس میں گرد و پیش کے مسائل کے ساتھ کھلی کھلی اور گہری وابستگی نہ ہو، یہ مصنف کا کمال تھا کہ اس نے کسی چبھتے ہوئے موضوع کا سہارا لیے بغیر مزاح کو محض اپنا زورِ طبیعت دکھلانے کے لیے برتا اور پھر اتنی باشعور اور اتنی وسیع اور فوری مقبولیت حاصل کی۔ وہ اپنی روشِ خاص پہ اس ٹھاٹ سے چل پڑا کہ کوئی اس کی طرف انگشت نمانہ ہو سکا

ورنہ ظرافت ہو یا المیہ نگاری، اگر محض ہنسانے یا رلانے کے لیے ہو تو جدید ذہن کو قبول نہیں ہوتی کسی طرف سے بھی سوائے داد کے کوئی مخالفانہ آواز نہ اٹھی۔ کسی نے بھی نہ ٹوکا کہ تجھے اٹکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں۔ ایسے ناقد بھی دم سادھ کر سو گئے جنھوں نے اچھے خاصے گرم گفتار شاعروں۔ ادیبوں کو نہیں بخشا یا نہیں پوچھا تھا۔ محض اس لیے کہ وہ "سڑک کے قانون" پر پوری طرح کاربند نہ تھے۔

بات یہ ہے کہ یوسفی کے ہاں شگفتگی کی تہ میں متانت کی ایک سطح موجود تھی اور خود ان کا مزاح، اتنا توانا اور بھرپور تھا کہ اس پر کوئی بھی گرفت بد مذاقی معلوم ہوتی۔ پھر یہ بھی ہے کہ جب آپ ہنس دیتے ہیں تو آپ کی مدافعت اور حسِ تنقید دونوں کمزور پڑ جاتی ہیں۔ یہی کہتے بن پڑتی ہے کہ "اے وقت تو خوش کہ وقتِ ما خوش کردی"۔ مشکور الحق عثمانی

مزاح نگاری کے لیے زبان پر بڑی مدارت اور خود اعتمادی چاہیے۔ یوسفی کے ہاں پہلی چیز موجود تھی۔ پھر بھی وہ کچھ دگدا میں رہے۔ کچھ ایسا نہیں کہ وہ الفاظ کو چھوتے ہوئے ڈرتے ہوں یا اہلِ زبان سے خائف ہوں، بلکہ ان کو الفاظ سے اتنا پیار ہے اور ان کی نزاکتوں کا اتنا پاس، کہ انہیں بہت احتیاط سے برتتے ہیں اور نہیں چاہتے کہ بھولے چوکے کوئی زیادتی ان کے ساتھ ہو جائے، سوائے تصرفات کے جو وہ جان بوجھ کر روا رکھیں اور مزاح نگاری کا خاص حربہ ہیں، جیسے سوانح نو عمری، فرماں روایان نا وقت، خلافِ وضع شتری، تحفہ طوائف وغیرہ۔ ان کی کتابوں کے اوراق اسی قسم کے لطائف سے دمکتے نظر آتے ہیں۔ وہ کوئی سطر بھی معرّیٰ نہیں چھوڑتے۔ وہ مزاح پیدا کرنے کے بہت سے گر جانتے ہیں۔ ان کی نگاہیں اتنی تیز ہیں کہ لطیفہ طرازی کے کسی موقع سے نہیں چوکتیں۔ یہ لطیفے اکثر لفظی ہوتے ہیں لیکن بلیغ و پُر معنی؛ وہ فقرے کے بادشاہ ہیں۔ اردو ادب میں ویسے بھی لفظی مزاح عام ہے اور وہ مزاح کم جسے واقعاتی، ساختاتی یا ڈرامائی مزاح کہا جائے۔ پہلی دو[۲] کتابوں میں یوسفی صاحب کی عام روش یہی تھی۔ کردار، واقعات یا سانحات جو اختراع کیے گئے، وہ بھی عموماً لفظی مزاح یا فقرہ طرازی کے لیے ایک حیلے کا کام کرتے ہیں۔

مگر بعد کی تصانیف میں یوسفی صاحب کی مزاح نگاری نے بین طور پر ایک نئی منزل طے کی ہے۔ "چراغ تلے" کی طرح زرگزشت کسی خیالستان کی سیر نہیں کراتی جسے حقیقت سے کوئی ظاہری یا معنوی ربط نہ ہو۔ "صبغے اینڈ کمپنی" کی طرح کسی زعفران زار میں نہیں لے جاتی جہاں خود اپنے احوال سے بے خبر

ہو کر ..... ہنسے بن نہ رہا جائے ۔

۔یوسفی صاحب نے کتاب کا جو نسخہ مجھے دیا اس پر میرا ہی یہ شعر بھی لکھا ہے :

افتاد میں کچھ سعی متانت نہیں چلتی

رونے کو جو روکیں تو ہنسے بن نہ رہا جائے

انہوں نے اپنی کتابوں میں (از راہِ قدر دانی) میرے کچھ اور مصرعے یا شعر بھی بعض مقامات پر صرف کیے ہیں اور گویا ان کا جواز پیدا کر دیا ہے ۔ یہاں اپنے فن کی بابت ان کے اپنے نظریے کا سراغ بھی ملتا ہے جس کی طرف مقدمات میں بھی کچھ اشارے ہیں ۔ فلیپ کی اس عبارت میں بھی مصنّف کی طرف سے کچھ اعتذار کا پہلو نکلتا ہے :

"یہ اس کے فن اور تفنن کا کرشمہ ہے کہ اپنی بذلہ سنجی، شائستہ شگفتگی اور شگفتہ شائستگی سے اس نے نہ جانے کتنی سفاک حقیقتوں اور بندۂ مزدور کے اوقات کی تلخیوں کو گوارا بنا دیا ۔ اس کی مثال اس سنگلاخ پیشے ہی میں نہیں اس اس دُو دھاری صنف ادب میں بھی نہیں ملے گی جس کے تیشے سے پہاڑ ہی نہیں فرہادوں کے سر بھی کٹ گئے ۔ زخم کھانا اور دل گرفتہ نہ ہونا بھی اس کا ادبی مسلک ہے ۔ گویا بات وہیں پہنچی کہ ؎ آئے کچھ ابر کچھ شراب آئے

اس کے بعد آئے جو عذاب آئے

یہاں آمد سخن کے طور پر عرض کر دوں کہ فیضؔ جس زمانے میں حیدر آباد جیل میں تھے بیگم آمنہ ملک ان سے ہفتے کے ہفتے ملنے جاتی تھیں ۔ میں نے ایک بار ان کے ہاتھ ایک غزل فیضؔ کو بھجوائی، جس میں ایک شعر خاص طور پر انہی کے لیے تھا، اور چند شعر (مزاح کی طرح) تغزل کے جواز میں ۔ (یوسفی صاحب شاعری کا اچھا ذوق رکھتے ہیں ۔ اچھا شعر انہیں فوراً یاد ہو جاتا ہے ۔ یہ مجھے انہی نے سمجھایا کہ ایک شعر میں تمہارا اور فیضؔ کا مضمون لڑ گیا ہے ۔ میں نے کہا درست ہے ۔ ان کے یہاں بات بڑے برجستہ طور پہ ادا ہوتی ہے) مطلع اور چند شعر یہ تھے :

گاہے گاہے نفسِ شوق غزلخواں بھی رہے

راحتِ دل بھی بنے دوست پہ قرباں بھی رہے

سایۂ ابرِ بہاری میں یہ کیسا گریۂ زار نہ

روکشِ برق کوئی نغمہ جو لاں بھی رہے

ہاتھ میں رشتۂ صد عقدۂ مشکل رکھیے
ہاں کسی مرد خوش اندام کا داماں بھی رہے
کہ نہیں منبر و محراب و مصلیٰ سے ہمیں
طاق و تصویر و چراغ و گلِ داماں بھی رہے
یاد ایّام کہ تو مائل دل سوزی تھا
ہم ترے شہر میں آئے ترے مہماں بھی رہے
ہم گلستاں میں رہے بوئے محبت بن کر
گرچہ آوارہ و برباد و پریشاں بھی رہے
گردشِ جام رہے سوختہ جانوں کو نصیب
پھر بُرا کیا ہے جو یہ گردشِ دوراں بھی رہے
گل نے سیکھا خلشِ جبر میں خنداں رہنا
ہائے وہ لب جو اسیری میں غزلخواں بھی رہے

بینک کے پریذیڈنٹ کا کیا ذکر کہ اسے تو اپنا بھرم رکھنا ہی ہے۔ ہم سب اپنے اپنے سروں پر پڑی ہوئی افتاد کے باوجود رونے سے زیادہ ہنسنے پر آمادہ یا مجبور رہتے ہیں کہ یہ زندگی کی دلیل ہے۔ کوئی ہنسانے والا چاہیے۔ یوسفی صاحب واقعی بعض اوقات تو اتنا ہنساتے ہیں کہ آنسو نکل پڑیں اور دونوں مزے حاصل ہو جائیں ان جیسا باشعور اور جہاندیدہ بینکار صرف معاشی مسائل پر قلم اٹھاتا تو جتنا چاہتا عبرت دلاتا یا بور کرتا۔ انہیں اظہار ذات کے لیے اس گمنام بینک کلرک کی آڑ پکڑے بغیر چارہ نہ تھا جس کا سوانگ انہوں نے بھرا ہے۔

یوسفی کے مزاح کی تکنیک تو ہموار رہتی ہے، لیکن ادبی قامت ہر تصنیف کے ساتھ بڑھتا گیا ہے۔ مجھے ایسا ارتقا یا ارتفاع اس دور کے کسی اور مصنّف کے ہاں اتنا واضح طور پر نظر نہیں آتا جیسا کہ عرض کیا اب وہ کسی خیالی زعفراں زار میں نہیں لے جاتے۔ ان کا قلم اسی سرزمین پر رہتا ہے اور اس کی جولانی کراچی سے خیبر تک پہنچتی ہے۔ پہلے ان کا قلم گرد و پیش کی زندگی سے اتنا قریب اور پاکستان کے رنگ میں ڈوبا ہوا نہ تھا۔ اس میں کچھ مقامی زبانوں کا چٹخارہ بھی شامل ہو گیا ہے۔ کئی ایسے چہرے نظر آتے ہیں کہ پاکستان ہی میں مل سکتے تھے۔ اور ان کا خاکہ اس خوبی و دل سوزی سے کھینچا گیا ہے کہ ان کا فطری حسن کچھ اور اُجاگر ہو گیا ہے

چھینٹے بھی اس خوبی سے اُڑائے ہیں کہ چہرے مسخ ہونے کی بجائے نکھر گئے ہیں۔ آپ بیتی کی روایت کے خلاف " زرگزشت " اور اس کے بعد " آبِ گم " کے یہ چہرے حقیقی نہیں مثالی ہیں۔ یہی صورت واقعات و حوادث کی بھی ہے یہ " کرانیکل " یا وقائع کے ذیل میں نہیں آتے۔ مگر جھٹلائے بھی نہیں جا سکتے۔ سرگزشت کی جگہ " زرگزشت " کا عنوان رکھ کر انہوں نے اپنے آپ کو سرگزشت لکھنے کی ذمّے داری سے بچا لیا ہے۔ یہ ایک نئی صنفِ تحریر ہے۔ یہ ایک انقلابی تبدیلی کا پتہ دیتی ہے۔ ہر چند کہ فن شخصیت کی پیداوار ہوتا ہے، معلوم ہوا کہ فنی قدرت اور شخصی پختگی ایک چیز کا نام نہیں۔ تکنیک کی پختگی کے بعد بھی ادبی شخصیت کے ارتقا کی راہ کھلی رہتی ہے۔ بعد کی دونوں تصانیف ایک پختہ تر ادیب ایک زیادہ بالغ شخصیت کے فنی کارنامے ہیں۔ اپنے فقروں کو مانجھنے اور بعض مضحک خاکوں پر ہاتھ صاف کرنے کے بعد مصنّف نے کچھ زیادہ پُرکاری اور رمزیت سے کام لیا ہے۔ اب پہلے سے زیادہ گہری معنویت پائی جاتی ہے۔ ہیئت کے لحاظ سے بھی ان تصانیف کا ٹھاٹھ بڑا ہے اور ڈیزائن سیدھا سادا جس میں کوئی پیچ و بیل نہیں۔ سرنوشت کی حیثیت سے زرگزشت میں سیلف کم اور اینٹی سیلف زیادہ ہے، اس طرح کہ موضوعِ بیان ایک کردار کی جگہ ایک علامت بن کر اُبھرتا ہے۔ اگلے مضامین اگر افسانچے تھے تو یہ تصانیف اپنے عہد کا ساگا بن جانے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ کہ ابھی تو " زرگزشت " زرِ انجام سے بہت دور ہے۔

مے باقی و ماہتاب باقیست — مارا بتو صد حساب باقیست ●●

ڈاکٹر آفتاب احمد خاں

فیضؔ اور غالبؔ

" [" فیض کی نظم کے بارے میں نارنگ کا مضمون میں نے دیکھا. آپ نے جو کچھ اپنے اداریے میں لکھا تھا اور جو کچھ اب نارنگ کے جواب میں لکھا ہے مجھے اس سے سراسر اتفاق ہے اور اس سے بھی جو کچھ کہ شمیم حنفی نے لکھا ہے . مزے کی بات یہ ہے کہ اس نظم کے بارے میں پانچ برس ہوئے میں نے بھی ایک مضمون لکھا تھا جو " افکار" کراچی میں شائع ہوا تھا۔ اس کی نقل ملفوف کر رہا ہوں، آپ ملاحظہ فرمایئے، اس میں کسی نظریے کے اطلاق کے بغیر شاعر کی شاعری کے سیاق وسباق اور اس کے ذہنی تناظر میں نظم کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔" ________ آفتاب احمد خاں] (خط سے اقتباس)

فیض نے اپنے دو بزرگ ہم عصر شاعروں یعنی فراقؔ اور جوشؔ کی رحلت پر جو قطعہ لکھا تھا اس کا آخری شعر ہے ؎

ایک ساتھ آئے، ساتھ ساتھ گئے
عہد حاضر کے میرؔ اور سوداؔ

فراق اگر عہد حاضر میں میرؔ سے مشابہ تھے اور جوشؔ سوداؔ سے تو خود فیض کے بارے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وہ اس دور میں غالبؔ کی یاد دلاتے تھے۔ غالبؔ سے فیضؔ کو جو تعلق خاطر تھا وہ ان کے ایک انٹرویو کے اس بیان

ہی سے ظاہر ہے کہ وہ "دیوانِ غالب" ہمیشہ اپنے سرہانے رکھتے ہیں۔ اسے بار بار پڑھتے ہیں اور یہ کہ وہ دانستہ اور غیر دانستہ طور پر غالب سے اثر پذیر ہوتے ہیں۔ یہ اثر ان کے کلام میں کہیں صاف اور کہیں ذرا چھپے ہوئے انداز میں جا بجا نظر آتا ہے، کہیں ترکیب سازی اور تصویر کاری میں غالب کے سے صناعانہ کمال کی چھاپ ہے اور کہیں انداز بیان اور لہجے میں غالب کی آواز کی گونج سنائی دے جاتی ہے۔ حالی نے اپنے "مرثیۂ غالب" میں غالب کو روشن دماغ کہا ہے یہ لقب ہمارے جدید شاعروں میں فیض ہی کے لیے شاید سب سے موزوں سمجھا جائے گا۔ بہر حال فیض اور غالب کے موضوع پر ایک مستقل مضمون میں لکھ چکا ہوں جو نقوش ۱۹۸۵ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ آج کی صحبت میں مجھے فیض کی ایک نظم یا ہئیت کے اعتبار سے مسلسل غزل "دستِ تہہ سنگ آمدہ" کے بارے میں کچھ عرض کرنا ہے۔ اس نظم میں فیض نے غالب کے اس شعر کی کہ جس میں "دستِ تہہ سنگ آمدہ" کی ترکیب استعمال ہوئی ہے اس طرح تضمین کی ہے ؎

(۱)	بیزار فضا، درپئے آزارِ صبا ہے	یوں ہے کہ ہر اک ہمدم دیرینہ خفا ہے
(۲)	ہاں بادہ کشو آیا ہے اب رنگ پہ موسم	اب سیر کے قابل روشِ آب و ہوا ہے
(۳)	امڈی ہے ہر اک سمت سے الزام کی برسات	چھائی ہوئی ہر دانگ ملامت کی گھٹا ہے
(۴)	وہ چیز بھری ہے کہ سلگتی ہے صراحی	ہر کاسۂ مے زہرِ ہلاہل سے سوا ہے
(۵)	ہاں جام اٹھاؤ کہ بیادِ لبِ شیریں	یہ زہر تو یاروں نے کئی بار پیا ہے
(۶)	اس جذبۂ دل کی نہ سزا ہے نہ جزا ہے	مقصودِ رہِ شوق وفا ہے نہ جفا ہے
(۷)	احساسِ غمِ دل جو غمِ دل کا صلا ہے	اس حسن کا احساس ہے جو تیری عطا ہے
(۸)	ہر صبحِ گلستاں ہے ترا روئے بہاریں	ہر پھول تری یاد کا نقشِ کفِ پا ہے
(۹)	ہر بھیگی ہوئی رات تری زلف کی شبنم	ڈھلتا ہوا سورج ترے ہونٹوں کی فضا ہے
(۱۰)	ہر راہ پہنچتی ہے تری چاہ کے در تک	ہر حرفِ تمنا ترے قدموں کی صدا ہے
(۱۱)	تعزیرِ سیاست ہے نہ غیروں کی خطا ہے	وہ ظلم جو ہم نے دلِ وحشی پہ کیا ہے
(۱۲)	زندانِ رہِ یار میں پابند ہوئے ہم	زنجیر بکف ہے، نہ کوئی بند بپا ہے

"مجبوری و دعویٰ گرفتاریِ الفت
دستِ تہہ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے"

یہاں یہ ذکر کر دینا غیر مناسب نہ ہوگا کہ یہ نظم یا مسلسل غزل کہ جس پر کوئی تاریخ درج نہیں ہے فیض نے "راولپنڈی سازش" کیس کے سلسلے میں اپنی طویل اسیری کے بعد ۱۹۵۶ء میں رہائی اور ۱۹۵۸ء کے مارشل لاء نفاذ پر نظر بندی کے درمیانی عرصے میں کہی تھی۔ یہ صراحت اس لیے ضروری ہے کہ اس نظم کی مجموعی فضا میں جو ذہنی کیفیت جھلک رہی ہے وہ اس زمانے کی یادگار ہے جب فیض کچھ اکھڑی اکھڑی زندگی بسر کر رہے تھے اور ایک قسم کی ناخوشی اور اداسی ان پر طاری تھی۔ بظاہر وہ "پاکستان ٹائمز" کے چیف ایڈیٹر بنا دیے گئے تھے مگر اب اخبار کی ترتیب و تدوین میں ان کا کوئی خاص عمل دخل نہ تھا۔ انھیں کچھ ضرورت سے زیادہ فرصت تھی اور وہ اس سے کچھ بیزار سے نظر آتے تھے۔ مجھے یاد ہے کہ اس عالم میں وہ اکثر زندگی کے اس طور کا بھی محاسبہ کیا کرتے تھے کہ جو انہوں نے اختیار کر لیا تھا۔ یہ نظم اسی ذہنی کیفیت کی غماز ہے۔

پہلے ہی شعر میں انہوں نے "بیزار فضا" کا ذکر کیا ہے جو گویا ان کی داخلی کیفیت کا عکس ہے اور وہ "صبا" کہ جس کا ذکر انہوں نے قید کے زمانے کی شاعری میں بڑے والہانہ انداز میں کیا ہے، اب "درپے آزار" ہے اس پر طرہ یہ کہ "ہر اک ہمدم دیرینہ خفا ہے"۔ تیسرے شعر کی کیفیت میری دانست میں پہلے شعر کی کیفیت سے ہم آہنگ ہے اور اسے اسی کے ساتھ پڑھا جانا چاہیے۔ پہلے شعر میں ان دوست احباب کی طرف اشارہ ہے جو قید کے زمانے اور اس کے بعد بھی کچھ اپنی مجبوریوں اور کچھ "تفاوتِ راہ" کے سبب فیض سے دور ہو گئے تھے اور تیسرے شعر میں غیروں کے 'الزام و ملامت' کی طرف کہ جن میں چند ایک دوست احباب بھی شامل تھے۔

دوسرا شعر چوتھے شعر سے مطابقت رکھتا ہے جس سے نظم کا گریز شروع ہوتا ہے۔ یہی دراصل اس کا نفسِ مضمون ہے یعنی "بیزاری" کی کیفیت کا ردِ عمل جس کا بیان آخری شعر تک مسلسل جاری ہے۔ دوسرے چوتھے اور پانچویں شعر میں فیض نے اپنی ان محبوب علامات کو استعمال کیا ہے جس سے ان کی شاعری بھری پڑی ہے۔

دوسرے شعر میں جن 'بادہ کشوں" کو پکارا ہے یہ ان کے وہی ہم مشرب و ہم راز رفیقانِ راہ ہیں جن کے لیے الزام و ملامت کی آب و ہوا، گویا موسم کے رنگ پر آنے اور سیر کے قابل، ہونے کا نام ہے۔ کیوں کہ ان کو جنوں سامانیوں کی یہ فضا راس آتی ہے۔ اسی فضا میں وہ حق و انصاف کی خاطر" انسانی تاریخ میں سقراط کی روایت کو زندہ رکھتے ہوئے 'زہرِ ہلاہل" کو بھی "کاسۂ مے" سمجھ کر پیتے رہتے ہیں۔ فیض نے حق و انصاف کے اپنے تصور یعنی آدرش اور ملک کو اپنی شاعری میں ہمیشہ ایک حسین و جمیل انسانی پیکر کے روپ میں پیش کیا ہے۔ "لبِ شیریں" اسی پیکر کا ایک حصہ ہے۔ فیض اپنے ملک اور آدرش کی تجسیم جس صناعانہ انداز میں کرتے ہیں اس کی بہترین مثال ان کی نظم "ہم جو

تاریک راہوں میں مارے گئے" میں ملتی ہے جہاں انہوں نے ہونٹوں کی لالی، ہاتھوں کی شمعوں اور "زلفوں کی مستی" کے ذکر سے ایک ایسے آدرش کا سراپا کھینچا ہے جس کی خاطر ؎

قتل گاہوں سے چُن کر ہمارے علم
اور نکلیں گے عشّاق کے قافلے
جن کی راہِ طلب سے ہمارے قدم
مختصر کر چلے درد کے فاصلے
کر چلے جن کی خاطر جہاں گیر ہم
جاں گنوا کر تری دلبری کا بھرم
ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے

اب ذرا پھر زیرِ بحث نظم کے اشعار کی طرف لوٹیے چھٹے اور ساتویں شعر میں اسی "جذبۂ دل" کی صراحت ہے جس کے تحت "یاروں" کو زہر پینا بھی گوارا ہے۔ یہ "جذبۂ دل" وہ بے لوث جذبہ ہے جس کے ہوتے ہوئے "سزا و جفا" کے تصورات محض توہمات نظر آتے ہیں ان کی کوئی حقیقت باقی نہیں رہتی۔ یہ "جذبۂ دل" اپنی اصل میں ایک "احساسِ غم" ہے جو ایک حسین آدرش سے لگاؤ کا صلہ ہے، گویا یہ اسی آدرش ہی کی عطا ہے اور آپ اپنا انعام ہے۔

آٹھویں اور نویں شعر میں پھر فیضؔ نے اپنے خاص انداز میں آدرش کی تجسیم کی ہے۔ یہاں پر انہوں نے اپنی پسندیدہ علامتوں کے ذریعے اس حسین و جمیل پیکر کی تصویر کھینچی ہے۔ ہر صبحِ گلستاں، اس کا "روئے بہاریں" ہے۔ ہر پھول اس کی یاد کا نقشِ کفِ پا، بھیگی ہوئی رات اس کی زلف کی شبنم اور ڈھلتا ہوا سورج یعنی شفق اس کے ہونٹوں کی سرخی۔ دسویں شعر میں فیضؔ نے اپنے آدرش کو ایک ایسی دیوی کے روپ میں دیکھا ہے جس کی محبت گویا حیات کی منزل ہے اور جس کے قدموں کی صدا، ان کے "حرفِ تمنّا" کے اظہار یعنی ان کی نغمہ سرائی میں گونج ہوئی ہے۔ آدرش کا حصول فیضؔ کے ہاں ہمیشہ کسی "بہشتِ شمائل کی آمد آمد" کا سماں پیش کرتا ہے۔

جیل کے زمانے کی ایک غزل میں اپنے اس ذہنی رویّے کا اظہار اس طرح کیا ہے ؎

وہیں ہے دل کے قرائن تمام کہتے ہیں
وہ اک خلش کہ جسے تیرا نام کہتے ہیں

تم آرہے ہو کہ بجتی ہیں میری زنجیریں
نہ جانے کیا میرے دیوار و بام کہتے ہیں
یہی کنارِ فلک کا سیہ تریں گوشہ
یہی ہے مطلعِ ماہِ تمام کہتے ہیں

ایک اور غزل کے مطلع میں آمد کا انتظار اور نہ آنے کا ملال یوں ظاہر ہوا ہے ؎

ہر سمت پریشاں تیری آمد کے قرینے
دھوکے دیے کیا کیا ہمیں بادِ سحری نے

گیارہویں شعر میں پھر اسی "احساسِ غم" کی طرف اشارہ ہے جس نے دل کا بُرا حال کر رکھا ہے مگر اس سلسلے میں وہ کسی کو دوش نہیں دیتے۔ تلخی ورہمی اور شکوے شکایت کو ان کے مزاج میں کوئی دخل نہیں تھا یہاں ظالم کا لفظ خاص توجہ چاہتا ہے۔ ہمارے ہاں ٹھیٹھ بول چال کی زبان میں "ظالم اور ظالم" کے الفاظ کا استعمال بعض اوقات ایک چمکار اور پیار لیے ہوتا ہے۔ یہاں یہ لفظ انہی معنوں میں آیا ہے فیض نے اس قسم کے کئی اور لفظ بھی اسی سلیقے اور بے ساختگی سے باندھے ہیں۔ یاد کیجئے ان کے ایک اور مصرعے میں "کم بخت" کا لفظ ــــــ ہائے اس جسم کے کم بخت دل آویز خطوط ــــــ ہاں تو وہ ظلم جو انہوں نے اپنے "دلِ وحشی" پر کیا ہے۔ ایک ایسی متاعِ عزیز ہے جس کی اس دنیا میں کوئی قیمت ہی نہیں، مگر اس "ظلم" کی وجہ سے جو کچھ جھیلنا پڑتا ہے، اسے فیض نے ایک اور غزل کے مطلع میں یوں بیان کیا ہے ؎

جنوں میں جتنی بھی گذری بکار گذری ہے
اگرچہ دل پہ خرابی ہزار گذری ہے

زیرِ بحث نظم کے آخری شعر میں اس "جذبۂ دل" اس "احساسِ غم" کے طفیل "زندانِ رہ یار" میں اپنی اس اسیری کا ذکر ہے جو فیض نے خود اختیار کی ہے۔ کیوں کہ یہ "جذبۂ دل" یہ "احساسِ غم" خود ان کی اپنی سرشت سے پیدا ہوا ہے، یہ ان کی فطرت کا وہ تقاضا ہے جس سے مفر نہیں لہٰذا ؎

مجبوری و دعوئ گرفتاریٔ الفت
دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہست

غالب کے شعر میں "دعویٰ گرفتاریٔ الفت" اور "پیمانِ وفا" ترکیبوں میں ایک بڑی نازک اور لطیف طنز پائی جاتی ہے۔ اس لیے کہ الفت میں کسی ادّعا، کسی عہد اور ارادے کا دخل نہیں۔ یہ ایک مجبوری ہے الفت کرنے والے کی۔ اس کی وضاحت غالب نے "دستِ تہِ سنگ آمدہ" کی بلیغ ترکیب سے مہیّا کی ہے۔ فیض نے اپنے "جذبۂ دل" اور اپنے "احساسِ غم" کو جوان کے ہاں ان کے آدرش سے منسوب ہے اسی قسم کی مجبوری قرار دیا ہے اور اس طرح غالب کی بیان کی ہوئی ایک گہری نفسیاتی حقیقت کو اپنے حال پہ منطبق کر لیا ہے۔ یہ ہے وجہ تسمیہ غالب کے اس شعر کی تضمین کی۔ یہ شعر کلامِ غالب کے اوّلین نسخے یعنی "بیاضِ غالب بخط غالب" میں موجود ہے۔ البتہ وہاں "پیمانِ وفا" کی بجائے "احرامِ وفا" کی ترکیب استعمال ہوئی ہے۔ بعد میں غالب نے اسے بدل کر "پیمانِ وفا" بنا دیا اور یوں اس میں ایک نازک اور لطیف طنز کا عنصر بھر دیا جس کا میں نے ذکر کیا ہے۔ لطف یہ ہے کہ خواجہ منظور حسین مرحوم کی تحقیق کے مطابق یہ شعر خود غالب کے ہاں بھی ایک آدرش سے غالب کی نسبت ظاہر کرنے کے ضمن میں تصنیف ہوا تھا۔ کیوں کہ بیاض کا زمانہ سید احمد بریلوی اور شاہ اسمٰعیل کی تحریکِ وجد و جہاد سے غالب کے ذہنی قرب کا زمانہ ہے۔ "احرامِ وفا" کی ترکیب صاف اسی کی غمازی کرتی ہے۔ مگر غالب اس تحریک میں کبھی شامل نہیں ہوئے۔ ان کا طرزِ زندگی، تحریک کے بارے میں ان کے گاڑھے دوست مولانا فضل حق کی معاندانہ روش اور خود غالب کی تشکیک پسندی ان کی راہ میں حائل رہی۔ اپنے آدرش کے بارے میں فیض کا معاملہ اس کے بالکل برعکس تھا۔ ان کے ہاں یقین کا ثبات ہی ثبات تھا۔ ہذا اگرچہ حشر اس راہ میں جو سب پہ گزرتی ہے وہ گزری۔ وہ ثابت قدمی سے آخر دم تک اس راہ پر گامزن رہے۔

●●

شمیم حنفی

تہذیب اور تنقید کا رشتہ

ہمارا دور انسانی تہذیب کی تاریخ کا شاید پہلا دور ہے جب ایک ساتھ بہت سے لوگ ادب کی موت کا اعلان کرنے لگے ہیں۔ اب لوگوں کے پاس ادب پڑھنے کا وقت نہیں۔ اور وہ لوگ جو اجتماعی زندگی پر اثر انداز ہونے کی سب سے زیادہ طاقت رکھتے ہیں، یعنی کہ سیاست داں اور سرمایہ دار، انھیں ادب پڑھنے کی ضرورت نہیں۔ عام انسانوں کے لیے زندگی بہت سخت ہے۔ اور جینے کی جدوجہد میں وہ اپنے آپ کو اس طرح صرف کرتے رہتے ہیں کہ تہذیب کے مختلف مظاہر ــــ موسیقی، مصوّری، رقص، فنِ تعمیر، کسی پر ان کی نگاہ نہیں ٹھہرتی، چہ جائے کہ ادب۔ ادب تخلیق کرنے والے مختلف قبیلوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ ایک حلقہ ان کم نصیبوں کا ہے جو ادب تخلیق کرنے کے سوا کچھ اور کر ہی نہیں سکتا۔ اس کے لیے ادب لکھنا ایک داخلی تقاضے کی تکمیل ہی نہیں، سانس لیتے رہنے کے برابر ہے۔ ایک حلقہ بے کارمباش کچھ کیا کر، کے مصداق شعر، افسانہ لکھتا ہے اور ادب کی تخلیق کو ایک شوقِ فضول کے طور پر اختیار کرتا ہے۔ ایک تیسرا حلقہ ان دانشمندوں کا ہے جو ادب کو کیریر کے طور پر برتتے ہیں اسے امیروں وزیروں سے لے کر ادب کے عام طالب علموں تک رسائی کا بہانہ بناتے ہیں انعام پاتے ہیں۔ خوش حیثیتی کا لطف اُٹھاتے ہیں۔ اور ادب کے نام پر نمائشی جذبوں، مستعار تجربوں، اپنی ہستی کی بنیادوں سے کوئی تعلق نہ رکھنے والے تصوّرات اور آپ اپنی بے یقینی کی فضا میں سانس لینے والے احساسات کی دوکانیں سجاتے ہیں۔

تنقید اپنی مصلحتوں، مجبوریوں، منافقتوں، اوڑھی ہوئی عادتوں کے مطابق ان تمام قبیلوں میں چھوٹی بڑی سندیں تقسیم کرتی رہتی ہے۔ ادب لکھنے والا نقّاد سے مرعوب کہ اس کے ہاتھ میں میزانِ عدل ہے بچہ نقّاد ہی غریب وہ سب کچھ پڑھتا ہے، صرف ادب لکھنے اور پڑھنے والے کو جس کی ہوا تک نہیں لگتی اور اس نوحِ محض تنقید لکھنے کی خاطر [illegible] اذیت ناک زندگی گزارتا ہے۔ نقّاد اپنی جگہ خوش ہے کہ اسے اپنی

جانکاری کا مقصد شہرت اور مرتبت، اکرام اور عزت کے طور پر مل جاتا ہے۔ اس کی خوشی کا دوسرا بہانہ یہ ہے کہ بے جان، سوکھی، علمی کتابیں پڑھنا اس کے لیے آج کی تہذیب کے عذاب آمیز سوالوں اور انسانی تاریخ کے اندوہ ناک تجربوں سے گزرنے کی بہ نسبت کہیں زیادہ آسان ہے۔ سو اس نے مختلف علوم کی کتابوں میں تجربہ گاہوں میں ایک محفوظ زندگی کے حصاروں میں خود کو سمیٹ رکھا ہے۔ تہذیب تنقید سے کچھ نہیں کہتی۔ تنقید لوگوں کو ادب کے واسطے سے مہذب بنانے کی کسی بھی سرگرمی کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھتی۔

لیکن ہر تہذیب کی طرح، ہر ادبی روایت کی جڑیں بھی ایک الگ زمین میں پیوست ہوتی ہیں۔ اس زمین کا ذائقہ، جغرافیہ، موسم، ماحول، رسمیں اور روایتیں، مجبوریاں اور معذوریاں، دکھ سکھ اس کے اپنے ہوتے ہیں۔ مختلف انسانوں میں احساسات اور جذبے مشترک ہو سکتے ہیں مگر طرزِ احساس اور نظامِ جذبات ہر ایک کا اپنا ہوتا ہے۔ اور اسی سطح پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ دو تہذیبیں یا دو ادبی روایتیں بھی یکساں نہیں ہوتیں۔ مانا کہ ہر ادبی تجربہ، بنیادی طور پر انسانی تجربہ ہے اور انسان ہی وہ محور ہے جس کے گرد ہر روایت گھومتی ہے، مگر وہ ایک شے جو انفرادیت کہلاتی ہے اور احساس و عمل کا ایک الگ منطقہ بناتی ہے اسی کے مرکز سے وہ لکیر بھی پھوٹتی ہے جو انسان اور انسان میں فرق کر سکے، جو مختلف تہذیبوں کی الگ الگ پہچان کر سکے۔ جو مغرب کی روایت اور مشرق کی روایت کا مفہوم مختلف سطحوں پر متعین کر سکے یا جو قدیم کو جدید سے جدا کر سکے۔ تعمیم سے تخصیص کا راستہ اسی سیاق میں نکلتا ہوا نظر آتا ہے۔

گئے زمانوں میں تو خیر تہذیبوں اور روایتوں کے امتیازات بہت نمایاں تھے اور ان کے مابین، انسانی سطح پر ہم رشتگی کے باوجود ایک فاصلے میں یقین عام تھا، لیکن ہمارا عہد جس کے کاندھوں پر بین الاقوامی اور عالمی انسان کا کابوس سوار ہے، اس عہد کے سامنے بھی پہلی، دوسری اور تیسری دنیا کے بنتے بگڑتے تماشے ہیں۔ اور یہ ساری دنیا میں ایک الگ تاریخ اور جغرافیہ ہی نہیں، تجربے، احساس اور فکر کا اپنا الگ خور بھی رکھتی ہیں۔ بیسویں صدی کے ہندستانی ادب کا جائزہ لیتے ہوئے نامور سنگھ نے اپنے ایک حالیہ مضمون میں لکھا تھا کہ ادب میں اب امریکہ اور یورپ کی بالادستی ختم ہو چکی ہے۔ چناں چہ آئندہ ادبی سرگرمیوں کے اصل مراکز امریکہ اور یورپ نہیں بلکہ لاطینی امریکہ، ایشیا اور افریقہ کے ممالک ہوں گے۔ نامور سنگھ کا خیال ہے کہ امریکی اور یورپی نظریہ سازوں نے اس اندیشے کے امکان سے بچنے کی خاطر تیسرے مفروضات عام کیے ہیں جن میں سے ایک مفروضہ تھرڈ ورلڈ لٹریچر بھی ہے۔

اصل مسئلہ پہلی، دوسری، تیسری دنیا کے ادب کی تقسیم کا نہیں، شناخت کا ہے اور اس شناخت کے اصول مرتب کرنے کا مرکزی وسیلہ تنقید بنتی ہے۔ چناں چہ تیسری دنیا کی حیثیت کے عناصر کی طرح، تیسری دنیا کے ادب کی تعریف اور تفہیم کے دائرے متعیّن کرنے والی تنقید کے عناصر بھی الگ ہوں گے۔

اب ذرا پیچھے مڑ کر دیکھتے ہیں۔ محمد حسن عسکری نے ''ہندستانی ادب کی پرکھ'' کے عنوان سے اپنے ایک کالم (اکتوبر ۱۹۴۶ء) میں لکھا تھا:

''..... اردو کے تنقیدی شعور کا اندازہ کرنے کے لیے صرف شاعروں کی واہ واہ تک محدود نہیں رہنا چاہیے بلکہ [گزشتہ زمانوں کے] بڑے بڑے شاعروں اور تذکرہ نگاروں کی رائے کا بھی غور سے مطالعہ کرنا چاہیے .... اس شعور کی تشکیل تو اصولوں کی شکل میں نہیں ہوئی۔ مگر اس کی شہادتیں ہیں۔ بڑے بڑے استادوں کی اصلاحوں میں، ان کے دو چار جملوں میں جو روایت کے ذریعہ ہم تک پہنچے ہیں، اور تذکرہ نگاروں کے انتخابات میں ملتی ہیں۔ ان سے پتہ چلتا ہے کہ ہمارے یہاں شعر کی پرکھ کے معیار وہی تھے جو ایک مہذّب قوم کے ہونے چاہئیں۔ میرؔ کی شاعری کو پسند کرنا اور انہیں خدائے سخن کا لقب دینا ہی بذاتِ خود اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارے یہاں صرف زبان و بیان کی خوبیاں ہی قابلِ توجہ نہیں تھیں بلکہ اخلاقی ثقافتی اقدار بھی بڑی شاعری کے لیے لازمی سمجھی جاتی تھیں۔

ے آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میرؔ نہیں۔ ناسخؔ کے زمانے میں لفظ پرستی رائج ہو گئی تھی تو کیا، متقدمین کے کارنامے تو نظروں کے سامنے تھے اور یہ اتنی زبردست چیز تھی کہ اس سے چشم پوشی ناممکن ہے۔ میرؔ کے متعلق یہ مصرعہ لکھ کر گویا ناسخؔ نے یہ صاف اعتراف کر لیا ہے کہ بڑی شاعری کے لیے محض مراعات النظیر اور مناسبتِ لفظی کافی نہیں بلکہ ہم اس سے جذبات کے ایک خاص کلچر کا مطالبہ کرتے ہیں اور زندگی کے متعلق ایک بلند اور سنجیدہ نقطۂ نظر مانگتے ہیں۔ چناں چہ ایک طرف تو ہمارے تنقیدی معیار (وہ غیر شعوری ہی سہی) بڑی شاعری کے لیے چند ثقافتی اور جذباتی اقدار لازمی ٹھہراتے ہیں۔ دوسری طرف بیان اور اسلوب کے بھی ایسے اصول پیش کرتے ہیں جو ہر ترقی یافتہ زبان اور ادب میں رائج ملیں گے۔

تشویش اور حیرت کا مقام ہے کہ ہمارے زمانے میں ایسے جدید الفکر ادیب بھی پائے جاتے ہیں جنھیں ادب کے معاملات میں اقدار کا ذکر تک سننا پسند نہیں۔ گویا کہ ادب یا تنقید کی اخلاقی اساس ادب اور تنقید کو کچھ اور بنا دیتی ہے۔ اقدار مواعظ کی پوٹ نہیں ہوتیں کہ تجربیت اور عقلیت پرستی کا وظیفہ پڑھنے والوں کے احساسات کو چھو بھی نہ سکیں۔ میں تو یہاں تک سمجھتا ہوں کہ تہذیب اور ثقافت یا تخلیقی اور جمالیاتی وجدان کی سطح پر عقلی رویے کی آمیزش سے بھی اقدار کی نفی نہیں ہوتی۔ کیوں کہ ہر انسانی تجربہ اپنے نتائج کی روشنی میں بالآخر ایک اخلاقی سوال سے مربوط ہوتا ہے۔ پھر عقلیت کی ایک اپنی اخلاقیات بھی ہوتی ہے۔ ہم اسے سائنس کی طرح یکسر معروضی اور قائم بالذات نہیں کہہ سکتے نہ ہی اس کے سو فیصدی غیر جانب دار ہونے کا دعوا کر سکتے ہیں۔ چناں چہ اقدار کے تصور سے خالی رہ کر نہ تو ادب ادب بن سکتا ہے نہ تنقید کسی معنی خیز انسانی سطح کو دریافت کر سکتی ہے۔

قدر ان معنوں میں عقیدے سے بڑی چیز ہے کہ اسی کے واسطے سے کسی ایقان اور عقیدے کا دائرہ ہمارے احساسات اور بصیرتوں کے گرد پھیلتا ہے۔ یہاں مذہبی اور غیر مذہبی کی قید نہیں۔ قدیم ہندستان میں اس سدّھانت کا پورا ڈھانچہ ایک پوری تہذیب کے طرزِ احساس کی بنیادوں پر تعمیر کیا گیا تھا اور اس طرزِ احساس کا تعلق انسان کو اس کے عمل اور ردّعمل کی تمام صورتوں کے ساتھ قبول کرنے کے تصور سے تھا۔ انسانی حقیقتوں سے دامن کشاں اور صرف اپنے سلٹے میں سانس لیتی ہوئی، اپنے سحر میں گم اور اپنے آپ بوجھ سے نڈھال تنقید تنقید ہی نہیں ہوتی۔ کیوں کہ اس کا کوئی اثر نہ تو ادب پر پڑتا ہے نہ زندگی پر۔ ہمارے قدما کا ادبی شعور دراصل ان کے مجموعی تہذیبی شعور کا ایک حصّہ تھا۔ اسی لیے فنّی اظہار کی مختلف نوعیتوں کا تجزیہ کرتے وقت وہ انسان کے بنیادی جذبوں کو، عام زندگی میں پیش آنے والے واقعات کی طرف انسان کے مختلف رویّوں کو سمجھنا چاہتے تھے۔ انسان سے ان کا رابطہ محض علمی نہیں تھا۔ مغربی علماء کے مقابلے میں ان کے اس امتیاز کو سمجھنا ضروری ہے کہ وہ مختلف اشیاء اور مظاہر کے مفہوم تک ایک دوسرے کے سیاق میں پہنچتے تھے۔ ان کے الگ الگ تجزیے سے زیادہ ان کے داخلی رابطوں سے شغف رکھتے تھے۔ تجزیے پر تجربے کو ترجیح دیتے تھے۔ چناں چہ ان کی منطق بھی تاثر آفرینی کے عمل کی منکر نہیں ہوتی تھی۔ شعور کو احساس سے اور آگہی کو جذبے سے ہم آہنگ کرتے ہوئے جھجکتی نہیں تھی۔

ان باتوں کا مقصد یہ نہیں کہ میں ادب اور تنقید اور تہذیب اور روایت کے معاملات میں علاحدگی پسندی کی وکالت کر رہا ہوں۔ دنیا پہلے ہی سے بہت خانوں میں بٹی ہوئی ہے۔ علاوہ ازیں عالمی تہذیب

اور عالمی ادبی معیار اور اقدار کا تصور کتنا ترقی یافتہ محسوس ہوتا ہے۔ انسان کی اجتماعی جد وجہد صدیوں کا جانکاہ سفر طے کرنے کے بعد اس نشہ آور احساس تک پہنچی ہے۔ لیکن زبان اور ادب کی سطح پر متعصبانہ علاحدگی پسندی اگر عیب ہے تو صرف اس خیال سے کہ تہذیب اور تنقید کے بارے میں ہمارا تناظر وسیع اور ہر طرح کی حدبندی سے عاری ہو، اپنی روایت کے تشخص سے روگردانی بھی ایک نفسیاتی بیماری ہے۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ہر ادبی اور تہذیبی روایت کی روح ایک مخصوص علاقے اور معاشرے کی صدیوں کی تاریخ کا ترکہ ہوتی ہے۔ اس کا تعلق اپنے ماحول اور خطے کے جغرافیائی حالات، رسوم، روایات مظاہر اور موجودات سب سے ہوتا ہے۔ یہی روح ہر معاشرے کی LIFE LINE ہوتی ہے چناں چہ اس کی خارجی پرتوں میں وقت کے ساتھ رونما ہونے والے تغیرات کے باوجود، ہر عہد میں اس کا تسلسل باقی رہتا ہے اور یہ متروک نہیں ہوتی۔ داخلی وحدت کو قایم رکھنے کا ذریعہ بنتی ہے اور اپنی انفرادیت کا تحفظ کرتی ہے۔

تذکرہ نویسی کے دور میں، شعوری طور پر خواہ تنقیدی اصولوں کے تعین اور معیار بندی کے ہنر سے لوگ ناواقف رہے ہوں، لیکن ادب کے اعلا اور ادنا ہونے کا ایک تصور انہیں اپنی تہذیب نے بے شک فراہم کیا تھا۔ ایسا نہ ہوتا تو انگریزی زبان اور مغربی علوم کی یلغار سے پہلے ہماری اپنی کوئی جمالیات بھی نہ ہوتی۔ ظاہر ہے کہ "پیرویٔ مغربی" کے دور میں آزاد، حالی اور شبلی کو ادبی افہام وتفہیم کے نئے تصورات کی آبادکاری کے لیے کوئی خالی اور سنسان علاقہ نہیں مل گیا تھا۔ ان "نئے" تصورات کے شور شرابے میں کچھ پرانے تصورات کی سرگوشی بھی سنی جا سکتی تھی۔ "شعر العجم" کی چوتھی جلد کے ابتدائی لگ بھگ ۹۰ صفحات سے قطع نظر، حالی اور آزاد کے مصلحانہ جوش کے باوجود، ان کی تحریروں میں بھی پرانے مذاق اور معیار کی گونج شامل ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو ان کا معاشرہ ان کا اثر قبول کرنے اور اپنا ردّ عمل ظاہر کرنے کی طاقت سے یکسر محروم ہوتا۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی میں تہذیبی اور فکری نشاۃ ثانیہ کی حقیقت اپنی جگہ پر، مگر ان صدیوں کے پیچھے ان کا اپنا ماضی بھی تھا۔ اور اجتماعی طرزِ احساس کی طرح اجتماعی ماضی کو بھی اپنا لاؤ لشکر سمیٹنے میں بہت دیر لگتی ہے۔ لاکھ سمٹنے پر بھی اس کا کچھ نہ کچھ حصہ چھوٹ ہی جاتا ہے، کبھی نئے احساسات میں جذب ہونے کے لیے کبھی ایک متوازی، متحارب قدر کے طور پر۔

جیلانی کامران نے "تنقید کا نیا پس منظر" کے عنوان سے اس ضمن میں کچھ معنی آفریں نکتے اٹھائے تھے۔ ان کی طرف آنے سے پہلے یہ عرض کر دوں کہ مجھے ذاتی طور پر جیلانی کامران کی شاعری بہت پسند رہی ہے مگر ان کے شعری تصورات سے اور ادب و تہذیب کے بارے میں ان کے بیشتر مقدمات سے اختلاف

رہا ہے۔ تاہم، ہمارے معاصرین میں اُن کی حیثیت ایک نہایت مربوط اور مستقل مزاج نظریہ ساز ادیب کی ہے اور یہ مضمون، جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا، جیلانی کامران کی مخصوص ترجیحات کا ترجمان ہوتے ہوئے بھی زیر بحث مسئلے کے سیاق میں خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ مختصر لفظوں میں، ان کے پیش کردہ نکات یہ ہیں :-

۱۔ ہر ادب اپنی تہذیب کی ذمے داریوں سے پیدا ہوتا ہے اور اس طرح اپنی وساطت سے اپنی تہذیب کے بلند ترین مقاصد کی نشاندہی کرتا ہے۔

۲۔ کرۂ ارض پر ایک انسان نہیں، لوگ رہتے ہیں اور زمین کا نقشہ تہذیبوں کی تقسیم سے پیدا ہوتا ہے۔

۳۔ ادب کا تنقیدی مطالعہ تہذیبی پس منظر کی نفی سے نہیں بلکہ اس پس منظر کے اقرار سے ممکن ہوتا ہے۔

۴۔ سند کی تلاش میں اپنے کی بجائے پرائے تہذیبی منطقے میں گزر کرنا اس بات کی نشانی ہے کہ اپنے اساتذہ کی سند غیر مستعمل ہونے کے باعث بے کار ثابت ہو چکی ہے۔

۵۔ علم تنقید کے سارے راستے معانی تک پہنچتے ہیں اور معانی تک پہنچنے کا راستہ صرف ان تہذیبی منطقوں ہی سے گزر کرتا ہے جن کے درمیان معانی نے تخلیقی شکل وصورت اختیار کر لی ہے۔

۶۔ کلاسیک کے معنی اُس کے اپنے تہذیبی وطن کے بغیر واضح نہیں ہوتے۔

۷۔ (پرانے ادب پاروں میں) معانی کے مقدس مقام تک پہنچنے کے لیے عجز اور تحیّر کا ہونا ضروری ہے۔ جن بزرگوں نے ان ادب پاروں کو تخلیق کیا تھا، وہ نہ صرف ہم سے جُدا ہو چکے ہیں بلکہ وہ فکری دنیا بھی ہم سے بہت دُور جا چکی ہے اور ہم ان ادب پاروں کی دنیا میں صرف اجنبی کی حیثیت میں داخل ہو سکتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ پرانے ادب پاروں کی بابت ہمارے رویّے میں بیگانگی کا پہلو، جس کی طرف جیلانی کامران نے یہ کہتے ہوئے اشارہ کیا ہے کہ " وہ فکری دنیا ہم سے بہت دور جا چکی ہے"، ایک خاصا پیچیدہ مسئلہ کھڑا کرتا ہے۔ ایک سطح پر ہماری اجنبیت اگر حقیقت ہے، تو دوسری سطح پر اجنبیت ایک MYTH یا مفروضہ بھی ہے اور اسی کشمکش کے واسطے سے حالی سے لے کر اب تک کی اردو تنقید کو درپیش ایک سوال سامنے آتا ہے

یہ سوال بیک وقت ہماری تہذیبی روایت اور ہماری ادبی و تنقیدی روایت دونوں سے متعلق ہے اور ہم سے یہ مطالبہ کرتا ہے کہ ہم اپنی تہذیب اور اپنی تنقید کے باہمی رشتوں اور ان کے مابین رونما ہونے والے تصادمات کو پھر سے سمجھنے کی کوشش کریں۔ حالی اور آزاد کے پورے نظامِ فکر میں ایک طرح کی روحانی پیچ و تاب اور فکری اضطراب کا جو عنصر نمایاں نظر آتا ہے وہ اپنے آپ سے الجھتے ہوئے ایک عہد سے وابستہ اسی سوال کو سامنے لاتا ہے۔ آج کی تنقید اس سوال کا حق اسی صورت میں ادا کر سکتی ہے جب وہ اس سوال کو آج کی زندگی کے سیاق میں رکھ کر دیکھ سکے۔ مزید برآں آج جس صورت حال سے ہماری اجتماعی زندگی دوچار ہے، اس میں کسی ادب پارے کی معنویت سے زیادہ اہم سوال خود ادب کی معنویت کا ہے۔ محمد حسن عسکری نے ۱۹۵۴ء میں ہمارے ادبی ماحول کے بارے میں اس تاثر کا اظہار کیا تھا کہ "ہمارا شعور قلعہ بند ہو کر بیٹھ گیا ہے۔ نہ تو ہتھیار ڈالنے کی ہمت ہے نہ باہر نکل کر لڑنے کی۔ آج کل ہماری جو بھی ادبی سرگرمیاں ہیں، ان کا مقصد یہ ہے کہ اپنے تعطّل کی حفاظت کی جائے۔" [مضمون: تنقید کا فریضہ]۔

تقریباً چالیس برس بعد بھی، آج صورت حال کچھ زیادہ نہیں بدلی ہے۔ ماضی کا ادب ہمیں اس لیے اجنبی دکھائی دیتا ہے کہ ہم اس کے تہذیبی حوالوں سے بے خبر ہوتے جا رہے ہیں اور مروّجہ ادبی تصوّرات سے ہماری عام بیزاری کا سبب یہ ہے کہ ہم ان تصوّرات میں اور اپنے تجربوں میں کسی بامعنی رشتے کے قیام کی صلاحیت کھو بیٹھے ہیں۔ جدید تنقید نے ادب اور قاری کے درمیان پُل کم بنائے، دیواریں زیادہ کھڑی کی ہیں۔ تنقید کا ایک رول یہ بھی ہوتا ہے کہ ادب کے واسطے سے وہ اجتماعی اور انفرادی سطح پر انسان کے زندہ مسئلوں کو سمجھے اور ان سے بحث کرے۔ تخلیقی زبان ان مسئلوں کا صرف حوالہ ہے، اپنا مقصود نہیں۔ ان نکتوں کا ادراک تو حالی، شبلی، اور آزاد کو بھی تھا، مگر بیسویں صدی کی چوتھی پانچویں دہائی تک آتے آتے ہماری تنقید کچھ ایسے شخص لوگوں کا تختۂ مشق بھی بن بیٹھی جو اپنے شعور کی تربیت کے لیے مغرب کا ادب پڑھنے کے بجائے صرف مغربی اصولوں کی آگاہی کو کافی سمجھتے تھے۔ ستم ظریفی کی بات یہ ہے کہ اس آگاہی کا مقصد بھی ان کے نزدیک صرف یہ تھا کہ [مشرق] اردو کی ادبی روایت کے ماضی و حال کے بارے میں کچھ فیصلے صادر کیے جائیں۔ اپنی روایت کو اس راستے پر ہانک دیا جائے جو مغربی معیاروں کے تصوّر سے آباد تھا۔ ان کے نزدیک ایسے زمان و مکاں کے جنجال سے نکلنے کی یہی ایک امکانی صورت تھی۔ سحر کی ایک کیفیت میں مبتلا وہ تو بس خیالوں میں تیر رہے تھے نہ تو اُن کے پاؤں اپنی زمین پر تھے کہ تنقید کو مجرّد اصولوں کی دستاویز کے بجائے

قاری کے لیے ایک زندہ تجربے کی حیثیت دیے اور اپنے عہد کے ادب میں اور اس عہد کی زندگی میں رابطوں کا شعور عام کرتے، نہ ہی ان کے وجود کی جڑیں اپنی تہذیب اور تاریخ میں اس طرح پیوست تھیں کہ اپنی روایت کو ایک سلسلے کی صورت دے سکتے۔ نتیجہ ظاہر ہے ان کے ہاتھ سے ماضی بھی نکل گیا، حال بھی۔ حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ کلیم الدین احمد جیسے جلیل القدر نقاد کو کبھی یہ خیال نہیں آیا کہ (بہ قول اسپنگلر) "ایک کلچر دوسرے کلچر کا طرزِ احساس مستعار نہیں لے سکتا"، اور ہر کلچر اپنے اظہار کی جو شکلیں ترتیب دیتا ہے، وہ لازمی طور پر دوسرے کلچر کے لیے بھی بامعنی نہیں ہوتیں۔

مغرب کے تنقیدی اصول اور افکار مغربی ادب کی ایک لمبی روایت کا عطیہ تھے اور اس روایت کی تشکیل ایک مختلف اور ہمارے لیے اجنبی تہذیبی پس منظر کے واسطے سے ہوئی تھی۔ اس سے وابستہ نظام اقدار مغرب کا تھا، حسی اور جذباتی رویے مغرب کے تھے۔ انسانی سطح پر ہمارے لیے یہ قدریں اور روایتیں اور رویے بہت اہم اور بامعنی سہی، مگر بہر حال، یہ ہماری اپنی میراث نہیں تھی۔ اردو کی ادبی روایت کا ظہور جس ہند اسلامی تہذیبی، معاشرتی، فکری سطح پر ہوا تھا وہ تنقید کے ایک الگ نظام، ایک مختلف زاویۂ نظر اور اقدار کے ایک مختلف تصور کے واسطے سے سمجھی جا سکتی تھی۔ تنقید کا فریضہ محض وضاحت نہیں، ادب پڑھنے پر آمادہ کرنا بھی ہے۔ چناں چہ ایسی تنقید جس کے فکری، جمالیاتی، منطقے میں اور اس تنقید کا موضوع بننے والی ادبی روایت میں مغائرت حائل نہ ہو، اس ادبی روایت کی تہذیبی قدروں کے سیاق میں ہی اس کی معنویت کا سراغ لگاتی ہے۔ ادب کو سمجھنا، انسان کے ازلی اور ابدی تجربوں کو سمجھنا تو ہے مگر ایک مخصوص معاشرتی حوالے سے۔ اسی لیے ایک خاص تہذیبی روایت کے ترجمان ادب کے موضوعات کی چھان بین ہی نقاد کے لیے کافی بہتر ہوتی۔ ان موضوعات کا رشتہ اس تہذیب سے کن سطحوں پر استوار ہوتا ہے یہ سطحیں کن اقدار کی تابع ہوتی ہیں، ان قدروں کے انفرادی اور اجتماعی شناس نامے کیا ہوتے ہیں، ان سوالوں میں الجھے بغیر ادیب، نقاد اور قاری کے تکون کی تکمیل نہیں ہوتی۔

روایت اور طرزِ احساس کی تبدیلی صدیوں پر پھیلے ہوئے ایک خاموش عمل کا نتیجہ ہوتی ہے۔ جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے ساتھ اٹھارویں صدی میں ہمارے یہاں روشن خیالی کی ایک لہر آئی، ایک دوسری لہر عقلیت کی انیسویں صدی میں آئی۔ سائنس، ٹکنولوجی کی ترقی نے ہمیں بتایا کہ "مغرب کی ایک شائستہ قوم" سے ہم کتنے پیچھے ہیں مگر روشن خیالی، عقلیت، تعمیر و ترقی کا ایک تصور ہماری تہذیب کے پاس بھی تھا۔

ایسا نہ ہوتا تو مغربی علوم، افکار، وسائل کی حصولیابی نے ہماری تہذیبی اور ادبی سرگرمیوں کا مزاج اور محور بھی یکسر تبدیل کر دیا ہوتا۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہوا۔ اینگلو انڈین ادب کی ایک اصطلاح کے چلن اور مغرب پرستی کی ایک مبالغہ آمیز طلب کے باوجود، اجتماعی طور پر اپنی اس نارسائی کا شکر ادا کرنا چاہیے کہ ہم مغربی معیاروں کے مطابق مہذب اور ترقی یافتہ، ہونے سے بال بال بچ گئے۔ مگر غور طلب واقعہ یہ ہے کہ اسی کشمکش اور تصادم سے بھرے ہوئے ماحول کی کوکھ سے غالب کی شاعری بھی تو سامنے آئی۔ غالب کتنے قدیم ہیں اور کتنے جدید یہ بحث پھر کبھی۔ البتہ سوچنے کی بات یہ ہے کہ اردو کی ادبی روایت، ہماری تخلیقی GENIUS اور اجتماعی تاریخ کے سب سے روشن نشانات ـــــ میر، غالب، اقبال، انیس سے لے کر پریم چند، اور قرۃ العین حیدر تک جس تہذیبی اور معاشرتی ماحول اور احساسات، اقدار اور افکار کے جس نظام سے مربوط ہیں اس کا خاکہ اسی سرزمین پر مرتب کیا گیا۔ ان کے یہاں مظاہر اور موجودات کی جو شکلیں ابھرتی ہیں وہ صرف شئے اور مظہر نہیں ہیں۔ ایک تہذیبی تصور کے اشاریے بھی ہیں۔

> محمد حسن عسکری کے جس مضمون کا ذکر پہلے آچکا ہے، اسی میں ایک بات یہ بھی کہی گئی ہے کہ:
>
> "میر حسن کی مثنوی ہارڈی کا ناول نہیں ہے۔ دونوں کا تہذیبی پس منظر الگ ہے، اور ہر تہذیب کو یہ حق حاصل ہے کہ اپنے فن کی شرائط آپ مقرر کرے، یعنی انسان کو اپنے طریقے سے سمجھے۔"

سب سے بڑا سوالیہ نشان جو اردو کی جدید تنقید پر قائم ہوتا ہے، یہی ہے کہ وہ اپنی تہذیب سے مناسبت رکھنے والی فنی شرطوں سے بے نیاز ہوتی جا رہی ہے۔ مغرب کی تقلید میں نہ تو وہ مغربی بن سکی نہ ہی مشرقی طرزِ احساس کے فروغ اور تحفظ کا وسیلہ فراہم کر سکی۔ یہ ڈائلما [DILEMMA] ہمارے ادب اور ہماری تہذیبی روایت دونوں کو درپیش ہے۔ آخر کوئی تو وجہ تھی کہ حالی، آزاد سے اختلاف کے باوجود ان کا تنقیدی محاورہ اُن کے عہد کے لیے ناقابلِ فہم اور غیر دلچسپ نہیں تھا۔ ادراک اور احساس کی سطحوں اور نوعیتوں میں تبدیلی کے باوجود ان کی بصیرتوں کا رشتہ اپنی تہذیبی اور ادبی روایت سے ٹوٹا نہیں تھا مگر آج ہم یہ دیکھ رہے ہیں کہ ادب لکھنے والے اور ادب پڑھنے والے بتدریج موجودہ تنقید کے محاورے اور دائرے سے باہر نکلتے جاتے ہیں۔ دونوں میں تنقید کی طرف سے ایک بے اطمینانی مشترک ہے۔ اپنے طرزِ احساس میں نمو کی طاقت کو پروان چڑھانا یا ان کی مدافعت کرنا تو دور کی بات ہے، مستعار ضابطوں، قدروں، اصولوں

کی یلغار میں اگر کوئی صلاحیت ہے تو بس احساسات کو کند کرنے کی۔ لگتا ہے کہ ہم صرف ذہنی سطح پر زندہ رہنے کو کافی سمجھنے لگے ہیں اور جیتے جاگتے تجربوں سے مالا مال زندگی ہمارے لیے اپنا مفہوم کھو بیٹھی ہے۔ ہمارا انہماک اگر کچھ ہے تو ایک بے روح سرگرمی میں اور ہم بے چین اس لیے نہیں ہوتے کہ ابھی نقادوں کا ایک قبیلہ تو باقی ہی ہے جو ہماری تنقید کی کتابیں اور مضامین کم سے کم ضرورتاً پڑھ لیتا ہے۔

مغرب کی تہذیبی اور ادبی قدروں اور اصولوں کا عمل دخل ہماری زندگی میں اس وقت شروع ہوا جب ہماری اپنی روایت کا سفر ایک تکمیل یافتہ موڑ تک پہنچ چکا تھا۔ ایسی صورت میں مغرب سے اخذ و استفادہ خواہ ہماری مجبوری بھی رہا ہو مگر اس سے زیادہ ایک طرح کی رضامندی بھی اس میں شامل تھی۔ ہم اپنی مرضی سے اپنا انتخاب کر سکتے تھے اور اپنی روایت یا اپنی اجتماعی سرشت کے امتیازی تقاضوں سے مناسبت رکھنے والے عناصر تک ہی چاہتے تو خود کو محدود رکھتے۔ مگر نئے علوم کی حشر گاہ میں بے محابا کود پڑنے کا نتیجہ سامنے ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر ذہنی سرگرمی، لازمی طور پر، تہذیبی اور ادبی سرگرمی کا حصہ نہیں ہوتی! سو، شکایت دراصل مغرب سے نہیں، اپنے آپ سے ہے اور اپنے بے لگام تقلیدی رویے سے!

نوٹ: ۔ یہ مضمون شعبۂ اردو علی گڈھ مسلم یونیورسٹی کے زیر اہتمام تنقید پر ایک ۔۔۔ (مارچ ۱۹۹۲ء) میں پڑھا گیا۔ اس مضمون کے حوالے سے سیمینار میں جو بحثیں ہوئیں اور جو سوال اٹھائے گئے ان کا خلاصہ درج ذیل ہے:

۱۔ ایک صاحب نے فرمایا کہ اس مضمون میں تہذیب کا جو تصور پیش کیا گیا ہے، محدود ہے اور ایک مخصوص فکری و مذہبی روایت کا تابع۔ پاکستانی دانشور تہذیب کا بہت بند سا تصور رکھتے ہیں۔ محمد حسن عسکری اور جیلانی کامران یا ہندستان میں عبدالمغنی جیسے لوگوں کے ہاں تہذیب کا جو تصور ملتا ہے اس تصور سے کتنا مختلف ہے جو ہم ڈاکٹر عابد حسین یا پروفیسر محمد مجیب کے یہاں دیکھتے ہیں؟

مابعد ساختیات کے بارے میں یہ غلط فہمی کیوں ہے کہ وہ انسان کی نفی کرتا ہے؟

تہذیبی علاحدگی پسندی کا میلان اردو کی ادبی روایت کے تہذیبی سیاق کو بہت سمیٹ دیتا ہے۔

۲۔ ایک اور صاحب کا کہنا تھا کہ تہذیب تو ہر علاقے کی الگ الگ ہوتی ہے۔ ہم جب اردو زبان اور ادب کے واسطے سے تہذیب کی بات کرتے ہیں تو اس سے ہمارا اشارہ کس تہذیب کی طرف ہوتا ہے؟

۳. یہ بھی کہا گیا کہ ہم جس دور سے گزر رہے ہیں یہ دور عالمی انسان کا ہے۔ چناں چہ ہمارا تہذیبی حوالہ بھی اب بدل چکا ہے اور ضرورت اس بات کی ہے کہ اب ایک بین الاقوامی عالمی تناظر میں اس مسئلے کا تجزیہ کیا جائے۔ علاوہ بریں "اب تو صورت حال یہ ہے کہ ہمارا عہد لا = انسان کا عہد ہے"، یعنی کہ انسان کا اپنا کوئی مفہوم باقی نہیں رہ گیا ہے۔ ایسی صورت میں تہذیب سے سروکار محض ایک مفروضہ ہے۔

۴۔ ایک سوال یہ اٹھایا گیا کہ ہمارے لیے لفظ اور انسان کا رشتہ زیادہ اہم ہے یا لفظ اور تہذیب کا رشتہ؟ تخلیقی لفظ کا بنیادی سروکار فرد سے ہوتا ہے نہ کہ اجتماع سے۔

۵. اسی کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی کہی گئی کہ لفظ سماجی مظہر ہے چناں چہ لفظ کسی نہ کسی اجتماعی تجربے سے مربوط ہوتا ہے۔ ایسی صورت سے یہ سمجھنا کہ تہذیب سے تخلیق و تنقید کا رشتہ کمزور پڑ چکا ہے صحیح نہیں ہوگا۔

۶۔ ایک اور مسئلہ یہ زیر بحث آیا کہ ان دنوں ہر ادبی روایت اور ہر علاقے کے ادب میں مذہب کی طرف میلان کا اظہار نمایاں ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ اب تہذیب کا تصوّر ایک مذہبی فکر سے نسبت رکھتا ہو۔

۷. ادبی تخلیق، تنقید اور ادب فہمی کے معیاروں میں اور ادب پڑھنے والوں میں فاصلے کا احساس جو بڑھتا جا رہا ہے اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ایک سامع نے یہ کہا کہ ادب کو سمجھنے سمجھانے کے لیے جو باریک بینی اور بصیرت درکار ہوتی ہے وہ روز بروز محدود و مفقود ہوتی جا رہی ہے۔ اسی لیے ضرورت ہے اپنی نارسائی پر قابو پانے اور اختصاصی مہارت بہم پہنچانے کی۔

۸. کچھ ایسے نکات بھی سامنے آئے (مضمون پر گفتگو کے دوران) جن سے فکر کی غیر معمولی سادہ لوحی ظاہر ہوتی تھی۔ مثال کے طور پر یہ کہ مضمون میں تہذیب اور کلچر کے فرق کی وضاحت بھی کر دینی چاہیے تھی یا یہ کہ مشرقی تہذیب کے تصوّر کا بہت وسیع اور ہمہ گیر اظہار ہمارے عہد میں ادب کے متعلق لکھی جانے والی کئی کتابوں میں ہوا ہے، یا یہ کہ ہماری تہذیب کے خارجی مظاہر کا رنگ ہماری ادبی روایت میں آج بھی صاف جھلکتا ہے وغیرہ وغیرہ۔

○

ان مباحث کی روشنی میں کچھ وضاحتیں اس طرح ہیں:

ہر ادب کی ایک بنیادی روایت ہوتی ہے، اور ایک مخصوص تہذیبی حوالہ۔ پاکستانی ادیبوں اور دانشوروں میں بے شک ایسے اصحاب کی کمی نہیں جو تہذیب کے تصور کو اپنے سیاسی مقاصد سے آزاد نہیں کر پاتے اور بعض فکری، تہذیبی، جمالیاتی رویوں کی تعبیر میں اپنے تعصبات اور ترجیحات کے پابند ہوتے ہیں۔ اس ذہنی اور جذباتی صورت حال کے شکار اصحاب ہمیں ہندستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک پاکستانی یونیورسٹی کے ریکٹر نے یہ بات کہی تھی کہ فرائڈ، آئن سٹائن، ڈارون اور کارل مارکس کے نظریات غیر اسلامی ہیں۔ جب اعلا تعلیمی اداروں میں سوچ بچار کا یہ انداز رواج پا جائے تو علم اور تہذیب اور ادب کے حشر سے ڈرنا چاہیے۔ اسی طرح پاکستان ہی کی ایک یونیورسٹی کے سابق وائس چانسلر نے جمالیات کے موضوع پر ڈیڑھ بلکہ تین ضخیم جلدیں مرتب کرنے کے باوجود ایک مجموعی نتیجہ یہ برآمد کیا تھا کہ دنیا کی تاریخ میں جمالیاتی نظام کے جو نمونے سامنے آئے ہیں ان میں قابلِ ذکر بس تین ہیں۔ ایک تو قدیم یونانی، دوسرے عہدِ وسطیٰ کی یورپی جمالیات اور تیسرے اسلامی۔ گویا کہ چین جاپان، ہندستان اس میدان میں کورے ہیں انھوں نے حرف گھاس کھودی ہے اور بھرت منی کی ناٹیہ شاستر کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ اسی ضمن میں ایک پاکستانی عالم کو وادیٔ سندھ کی تہذیب کے مطالعے میں عربی رسم الخط کے وجود کا سراغ بھی مل گیا تھا۔

اس طرح کی تحقیق اور علمی دریافتوں سے ہمارے ملک کے بعض جید علما کا دامن بھی خالی نہیں ہے۔ تہذیب کی کسی سنجیدہ بحث میں ایسوں کا تذکرہ بے سود ہے۔ البتہ عسکری اور جیلانی کامران کے تہذیبی تصورات کو اس نوع کے کسی دائرے میں رکھ کر دیکھنا بدمذاقی بھی ہے اور ایک گہری بے بصری کی دلیل بھی۔ عسکری، جیلانی کامران، اور ——— عبدالمغنی کے نام ایک سانس میں لینا بھی محاورۃً سب دھان ستائیس سیر کے مترادف ہے۔ عسکری کے سلسلے میں تو غلط فہمیاں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند ہر حلقے میں خاصی جڑ پکڑ چکی ہیں اس حد تک کہ ان کی فکر کے ارتقا اور اسی کے ساتھ اس میں رونما ہونے والے واضح تغیرات تک کو لوگ بڑی آسانی سے نظر انداز کر جاتے ہیں۔

اس مضمون میں تہذیبی تصورات کی تاریخ نہیں بیان کی گئی ہے۔ ایسا کیا جاتا تو پھر ڈاکٹر عابد حسین اور پروفیسر مجیب ہی نہیں رادھا کرشنن، اروبندو گھوش اور رجنی کرشنا مورتی تک بہت سے لوگ زیرِ بحث آسکتے تھے۔ مجھے تو ذاتی طور پر آچاریہ رجنیش کی کتابوں کے ذکر میں بھی تامل نہیں۔ کیوں کہ میں نے صرف اس کی عیش کوشی کے قصے ہی نہیں سنے۔ اس کی کتابیں بھی پڑھی ہیں۔ لیکن ہر ادبی روایت ایک کثیر الجہات، وسیع اور

ترپیچ در پیچ تہذیبی سیاق رکھنے کے باوجود اپنے کچھ مخصوص نشانات ، فکر کا ایک مرکزی دھارا ایک محور بھی رکھتی ہے۔ اردو کی ادبی روایت کے حوالے سے ان نشانات یا اُس مرکزی دھارے کی پہچان کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ بقیہ تمام اوصاف اور عناصر جن سے اس روایت کا شناس نامہ سے ترتیب پاتا ہے ہمارے لیے اپنی معنویت کھو بیٹھے ہیں۔ تہذیبی علاحدگی پسندی اور کسی تہذیب کے NUCLEUS کی شناخت و تفہیم یا اس سے وابستگی کو آپس میں خلط ملط نہیں کرنا چاہیے۔

اسی طرح اپنی روایت کے بنیادی تہذیبی حوالوں پر اصرار کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ ہم تہذیب کے عالمی تصوّر سے دست بردار ہوگئے ہیں۔ نہ تو مقامیت آفاقیت کی ضد ہوتی ہے ، نہ انفرادیت بین الاقوامیت کو مسترد کرتی ہے۔ شیکسپیر ، کالی داس ، حافظ ، ٹیگور ، ٹالسٹائے اپنی مقامیت اور انفرادیت کے واسطے سے اپنی آفاقیت اور بین الاقوامیت تک پہنچتے ہیں۔

آفاقیت اور بین الاقوامیت کے فیشن ایبل تصور نے ادبی اور تہذیبی معاملات میں ایک عجیب ابتذال کو راہ دی ہے۔ مجھے اپنی علاقائی زبانوں کے ادب میں تجربے ، خیال اور بصیرت کی جو روشنی اور وسعت دکھائی دیتی ہے ، اس کے سامنے انڈو اینگلین ادب کا بہت سا مشہور و معروف حصہ معنی چپکانہ اور سستی خیز محسوس ہوتا ہے۔ مزید برآں ، حد سے بڑھی ہوئی ارضیت اور مقامیت پر اصرار میں بھی یہ خطرہ چھپا ہوا ہوتا ہے کہ تحریر کا فکری دائرہ بہت DATED اور بہت وقتی ہو کر نہ رہ جائے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ نکتہ بھی ملحوظ نظر رہنا چاہیے کہ ہر مضمون میں تخلیق سے زیادہ تنقید اور تہذیب کے رابطوں کی وضاحت کی گئی ہے۔ نقّاد جب آنکھیں بند کر کے کسی پرائے اور نامانوس تہذیبی مظہر میں پیوست معیاروں کو اپنا رہ نما بناتا ہے تو ایک تو اس تہذیبی سیاق سے خود کو الگ کر لیتا ہے جس نے متعلقہ تخلیق کو بنیاد مہیا کی تھی۔ دوسرے یہ کہ اس کے معیاروں میں اور تخلیق کو بنیاد مہیا کرنے والی تہذیب کے معیار و مزاج میں مطابقت نہیں رہ جاتی۔

رہا یہ سوال کہ ہندستانی تہذیب کے کئی رنگ ہیں اور علاقائی سطح پر اس تہذیب کے اوصاف میں فرق و امتیاز کی لکیریں بہت واضح ہیں تو بے شک ایسا بھی ہے لیکن ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ جب ہم مشرقی تہذیب ، مشرقی جمالیات یا ہندستانی تہذیب اور ہندستانی جمالیات کا تذکرہ کرتے ہیں تو ہمارے سامنے اس تہذیب اور جمالیاتی نظام کے بنیادی اور داخلی عناصر ہوتے ہیں۔ یہی عناصر رنگارنگی میں ایک وحدت کی تعمیر کرتے ہیں اور زبانوں ، نسلوں ، علاقوں ، عقیدوں کے فرق کو مٹائے بغیر بھی اختلافات میں ایک

نقطۂ اتحاد، ایک مرکزی تصوّر اور طرزِ احساس کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ہمارا جمالیاتی نظام ہماری اپنی افتادِ طبع طرزِ احساس و اظہار، ہمارے جغرافیے، ہماری تاریخ اور ہمارے اپنے اجتماعی رویّوں کا تابع ہے۔ کسی ادب پارے سے ہمارے ذہنی، وجدانی حیاتی تقاضے کیا ہوتے ہیں، اور ہم ان تقاضوں کی تکمیل کے کون سے آداب کو اپنے لیے مستحسن سمجھتے ہیں، انہیں نظرانداز کر کے کوئی بھی تنقید نہ تو ہمارے ذوق کی تربیت کر سکتی ہے، نہ ہم پر کسی جمالیاتی تجربے کا انکشاف کر سکتی ہے۔

بے شک، انسان کی مجموعی تاریخ و تہذیب کے ساتھ مو پذیر ہونے والے علوم اور افکار ہمارا ورثہ ہیں اور ان کا ایک حصّہ ایسا ہے جو من و تو کی ہر تفریق سے ماورا ہے۔ انسانی علوم و افکار کے اس حصّے کی ضرورت اور اپنی صورت حال پر اس کے فراہم کردہ ضابطوں کے اطلاق سے ہم انکار نہیں کر سکتے۔ مگر اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ ہم اپنی مخصوص روایت، افتادِ طبع، حسّی جذباتی اور ذہنی ضرورتوں کو سرے سے پسِ پشت ڈال دیں اور کسی طرح کی نگہہ انتخاب سے کام نہ لیں۔ مانا کہ کئی سطحوں پر مغرب و مشرق ایک ہو چکے ہیں لیکن ان دونوں کے درمیان فاصلے اور امتیازات بھی بہت ہیں۔ لارنس کو مشرق کے فکری اور حسیاتی نظام میں ایسی کیا چیز دکھائی دی تھی جو مغرب کو اپنی تمام کامرانیوں کے باوجود میسّر نہیں ہو سکی اور مغربی تہذیب اس بے نام شے کی جستجو میں کب تک اور کیوں سرگرداں رہے گی، ہمیں اس پر بھی غور کرنا چاہیے۔ مغرب میں مروّج کسی ضابطۂ علم کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے بھی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس علم کے اکتسابات ہماری روحانی یا ذہنی تخلیقی کا ضرورتوں کو پورا کرنے کے اہل نہیں ہیں، یا یہ کہ اس علم کی وساطت سے ہم فہم و ادراک کے جس منطقے تک پہنچتے ہیں، اس تک رسائی کے لیے ہمیں علم و آگہی کے اس پیمانے کی چنداں ضرورت نہ تھی۔ ہمارے عہد کی تنقید کا سب سے بڑا نقص یہی ہے کہ وہ افکار اور علوم کی نمائش بہت کرتی ہے، اس نمائش کے واسطے سے کسی ایسے نتیجے کی شکل نہیں دکھاتی۔ جو ہماری آزادانہ گرفت میں نہ آسکے۔ جب تک تنقید لکھنے والے، تنقید پڑھنے والے اور ادب کی تخلیق کرنے والے کی WAVE LENGTHS میں کچھ یکسانیت نہ ہو، یہ ساری تگ و تاز بے معنی ہے۔

اور یہ مطالبہ بھی اتنا ہی مہمل ہے کہ ادب پڑھنے والے یا تنقید پڑھنے والے اختصاص اور مہارت کے اس مرتبے کا حصول کریں جس پر تنقید فائز ہے۔ ادب، بہرحال ہماری اجتماعی سرگرمی اور ہمارے تہذیبی خلقیے سے لاتعلق نہیں ہوتا۔ ادب کی تخلیق ایک انفرادی عمل سہی لیکن اس عمل کا دائرہ اس

طرح کا اختصاصی [SPECIALIZED] دائرہ نہیں ہوتا جسے ہم سائنس دانوں یا سماجی علوم کے ماہروں یا کاریگروں سے منسوب کرتے ہیں۔ ڈاکٹر اور انجینیر شاعر اور افسانہ نگار بھی ہو سکتا ہے لیکن میڈیسن اور انجینیرنگ کی تحصیل میں ادب فہمی کوئی رول نہیں ادا کر سکتی۔ ادب کی تخلیق اور تفہیم کسی اختصاصی ریاضت مشقت کے بغیر بھی کی جا سکتی ہے۔ لفظ کو ایک سماجی مظہر یا زبان کو اجتماعی سرگرمی کا حاصل قرار دینا بالکل صحیح ہے۔ تاہم اس نتیجے کی بنیاد پر یہ دلیل تو نہیں قائم کی جا سکتی کہ لفظ اور زبان کے استعمال کی ہر شکل ایک اجتماعی تجربے کا اظہار یا ایک ایسا عمل ہوتی ہے جس میں لکھنے والا اور پڑھنے والا یکساں طور پر شریک ہوتے یا ہو سکتے ہیں۔ تخلیقی اظہار کی ہیئتوں کا کسی فرد کے شخصی وجدان اور بصیرت سے جڑا ہونا برحق، مگر ادائے مطالب کے عام عمل میں زبان کا قاری کے لیے غیر فطری اور غیر ضروری حد تک نامانوس ہو جانا میرے خیال میں معیوب ہے۔ ہماری تنقید کو سیدھے سادے انسانی لہجے سے بے سبب بہت دور نہیں ہونا چاہیے۔ ادب کی تنقید میکانکی پیرائے میں نہیں لکھی جا سکتی۔

تہذیب کے مطالعے میں مذہب کے رول کا جائزہ بھی ٹھنڈے دماغ سے لیا جانا چاہیے۔ اوّل تو مذہب اور مذہب میں فرق ہے۔ پھر منظّم مذہب اور مذہبی تجربے میں بھی فرق ہے۔ اسلامی ادب کی تحریک جو اچھے لکھنے والوں میں دُور تک ساتھ نہیں چل سکی اس کا سبب یہی ہے کہ تخلیقی فکر کسی بھی نظریاتی جبر کا بوجھ بس ایک حد تک سہار سکتی ہے۔ اس معاملے میں بدھ مت، ہندو مذہب، عیسائیت اور اسلام سب کا رول الگ الگ اور اپنے مجموعی نظامِ عقاید و افکار کے مطابق رہا ہے۔ کہیں تہذیب ایک خودرو پودے کی طرح عقاید، ایقانات، فکر اور احساس کے اسالیب کی زمین سے دھیرے دھیرے نمودار ہوئی ہے۔ کہیں عقیدے اور ضابطۂ فکر نے تہذیب کے کچھ پہلوؤں اور عنصروں کی پرورش کی ہے۔ یونانی اور ہندستانی جمالیات کے پس پشت پوری پوری دیومالاؤں کا جال بچھا ہوا ہے۔ اسلامی فکر تشکیل کے مختلف مراحل سے گزرنے کے بعد بھی تخلیقی تخیل کی اس بے کناری سے بالکل الگ، ایک مختلف ذہنی سطح اور اقدار کے ایک مختلف حوالے سے، اپنی جمالیات کا تعیّن کرتی ہے۔ اردو زبان و ادب کی تاریخ کے واسطے سے جمالیاتی قدروں کا جو نظام سامنے آیا ہے وہ اپنی سرشت کے لحاظ سے انڈو مسلم ہے۔ اب انڈو مسلم میں اور ہندستانی و اسلامی میں مفہوم کتنا مشترک ہو گا، اس کی تفصیل الگ ہے۔ البتہ اتنی سی بات یاد رکھنا ضروری ہے کہ انڈو مسلم [یا ہند ایرانی + عربی + ترکی] تہذیب، تہذیب کے کسی علاحدگی پسندانہ تصوّر سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ اس مضمون کے مندرجات سے اگر

کسی کے ذہن میں ایسا کوئی خیال آتا ہے تو اُس کا تجزیہ محض علمی اور ادبی سطح پر ممکن نہیں کہ مسئلہ نفسیات کا ہے۔ ''اسلامی فکر اور ہماری ادبی روایت'' کے موضوع پر میں نے ایک مضمون کوئی دس بارہ برس پہلے پروفیسر مشیر الحق مرحوم کی فرمائش پر جامعہ ملیہ اسلامیہ کے شعبۂ اسلامک اسٹڈیز کی طرف سے برپا ہونے والے ایک سیمینار کے لیے لکھا تھا۔ یہ مضمون ان کی مرتبہ کتاب میں شامل ہے۔

آخر میں ایک ڈیڑھ بات اور۔ لامساوی انسان کی تخلیقی اصطلاح یا اگاسی کے DEHUMANIZATION کے تصور سے یہ مفہوم اخذ کرنا کہ ہمارے عہد کی تہذیب بے چہرہ، بے شناخت، انسانی عنصر سے یکسر تہی دامن ہو چکی ہے اور ن۔م۔ راشد یا جوزے اورتیگا اگاسی اینٹی ہیومنسٹ تھے، درست نہیں شدید انسانی سروکار کے بغیر آرٹ سے بشریت کے اخراج کا یا انسان کو لا کے مساوی سمجھنے کا اندوہ پرور اور اضطراب آسا خیال ن۔م۔ راشد اور اگاسی کے ذہن میں پیدا ہی نہیں ہو سکتا تھا۔ یہ ''نفی سے اثبات کی تراوش'' کا ایک تخلیقی اور فلسفیانہ طور ہے جس کی تفہیم و تعبیر بھی تخلیقی اور فلسفیانہ سطح پر ہی کی جا سکتی ہے علاوہ بریں، اس سے بڑی خام خیالی اور کیا ہوگی کہ ہم جس عہد میں سانس لے رہے ہیں اسی عہد کے افکار اور اقدار میں محصور تہذیب کو اپنے تہذیبی تصور کی اساس مان لیں۔ کسی بھی تہذیب کی ایک سطح وہ ہوتی ہے، جہاں اس کا سفر ایک ساتھ کئی زمانوں میں جاری رہتا ہے اور گذشتہ سے آئندہ تک ایک سلسلہ قائم رہتا ہے۔ پھر میں تو اس حقیقت میں یقین رکھتا ہوں کہ تخلیقی آدمی خالی اپنے حال میں زندہ نہیں رہتا۔ ایسی صورت میں حالیہ علوم پر ہی تکیہ کیے رہنا اور ادبی و تہذیبی تصورات کے معاملے میں بس حاضر کی چوکھٹ پر ڈٹے رہنا چہ معنی دارد؟ ادب کی روایت اور تہذیب کی روایت روز کے روز تبدیل نہیں ہوتی!

پس نوشت: اس سارے فسانے (مضمون) میں ساختیات یا مابعد ساختیات جیسی کسی بات کا تو ذکر ہی نہیں تھا۔ تاہم، یہ مضمون سننے کے بعد، اسی روز شام کو پروفیسر آل احمد سرور سے دوبارہ ملاقات ہوئی تو انہوں نے کہا کہ ''مجھے یقین ہو چلا ہے کہ سٹرکچرلزم اور ڈی کنسٹرکشن کا سارا چکر اینٹی ہیومنسٹ ہے۔'' واللہ اعلم ــــ کہ اس میدان سے اپنی شناسائی دور کی بھی نہیں! (ش۔ح)

[اس مجلس میں موجود حضرات اور شرکائے مباحثہ: آل احمد سرور، نیر مسعود، وارث علوی، گوپی چند نارنگ، ابوالکلام قاسمی، ڈاکٹر عقیل احمد، ڈاکٹر خورشید احمد، ڈاکٹر آصف نعیم]۔

●●

وارث علوی

بانو قدسیہ کا ناول
"راجہ گدھ"

میں بہت آسانی سے اس بات کو سمجھ سکتا ہوں کہ ایک عام قاری بلکہ خاصا پڑھا لکھا قاری بھی ''راجہ گدھ'' سے کیوں مسحور اور متاثر ہوتا ہے۔ اس تاثر کا سرچشمہ ناول کی زبان، خوبصورت بیانیہ، استعاروں اور تشبیہوں سے جگمگاتا اسلوب، بولتے ہوئے نکیلے مکالمات، جزئیات اور تفصیلات میں فنکارانہ سوجھ بوجھ، ایک پڑھا لکھا، حساس اور تشنۂ علم ذہن، انسانی فطرت، زندگی اور کائنات کے اسرار و رموز کی تھاہ پانے کی حوصلہ مندانہ کوشش ہے۔ جو ناول نگاری کو ایک سنجیدہ فلسفیانہ مشغلہ بناتی ہے۔

محولہ بالا صفات اگر کسی بھی ناول میں یکجا ہو جائیں تو وہ ناول نہ صرف یہ کہ دلچسپ ہوگا بلکہ کامیاب بھی ہوگا تو پھر سوال یہ ہے کہ میں ''راجہ گدھ'' کو ایک ناکام ناول کیوں سمجھتا ہوں۔ وجہ یہ ہے کہ متذکرہ صفات ناول میں موجود ہیں لیکن ان کا رنگ گہرا نہیں، اور وہ باہم مل کر ناول کی کوئی نستعلیق ڈزائن نہیں بناتے۔ مثلاً جزئیات اور تفصیلات سے بعض مناظر جاگ اٹھے ہیں لیکن یہ پتہ نہیں چلتا کہ ان مناظر سے مصنفہ کیا کام لینا چاہتی ہیں۔ قاری ان مناظر اور واقعات کے بیان کو ایک ذہنی تجسس کے دباؤ کے تحت پڑھتا ہے یعنی یہ جاننے کے لیے کہ بالآخر ان کی معنویت کیا ہے۔ جب اسے پتہ چلتا ہے کہ وہ بے معنی ہیں یا ان کی معنویت غیر اہم ہے تو وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے مطالعہ کی دلچسپی تحریر میں اتنی نہیں تھی جتنی کہ اس کے اپنے تجسس میں تھی۔ یہ تجسس بھی خود مصنفہ کا اتنا جگایا ہوا نہیں تھا جتنا کہ خود قاری کی توقعات کا پیدا کردہ تھا۔ یہ توقعات خود مصنفہ نے جگائی تھیں۔ قاری محسوس کرتا تھا کہ انسانی فطرت اور کائنات کے اسرار و رموز کی تھاہ پانے کی مصنفہ ایک حوصلہ مندانہ کوشش کر رہی ہے۔ اسی لیے وہ شوق و تحیر کے عالم میں مناظر و واقعات سے گذرتا ہے۔ جب اسے معلوم ہوتا کہ انسانی

فطرت کے مطالعہ کے جو فنکارانہ طریقے رہے ہیں ان سے تو مصنفہ واقف ہی نہیں ہے تو مناظر و واقعات اور کردار ڈھکوسلے معلوم ہوتے ہیں۔ یعنی وہ فنکارانہ شعبدے جو مقبولِ عام ادب یا ئی آرٹ کے طریقوں کی نقالی کرکے دکھاتا ہے۔ اس وقت قاری کو اپنی فریب خوردگی کا احساس ہوتا ہے یعنی جو کچھ دل چسپ نہیں ہے وہ بھی محض ایک خود فریبی کے تحت دل چسپ نظر آنے لگتا ہے۔

میں نے اوپر لکھا ہے " ایک پڑھا لکھا احساس اور تشنۂ علم ذہن " اس سے میری مراد بانو قدسیہ کا وہ ذہن ہے یا ان کا وہ علم و فضل جو اس ناول میں جھلکتا ہے۔ " راجہ گدھ " میں ایسے فلسفیانہ نفسیاتی اور سائنسی مباحث بکھرے پڑے نظر آئیں گے جو ناول کی تھیم یعنی بانو قدسیہ کے ساختہ پرداختہ رزقِ حرام کے تصور کو پروان چڑھانے کا کام کرتے ہیں۔ یہ مباحث غلط یا کمزور نہیں بلکہ اپنی ایک دانشورانہ قدر رکھتے ہیں۔ ان کو پڑھتے وقت ایک عام قاری جو ان تصوّرات سے واقف نہیں علمی انکشافات کے تجربے سے گزرتا ہے۔ اگر ناول کے ایسے مقامات بھی اسے دل چسپ معلوم ہوتے ہیں تو دلچسپی کا راز فن اور تخیل میں نہیں بلکہ معلومات میں ہے۔ لیکن ایک باشعور قاری کو فوراً پتہ لگ جاتا ہے کہ ناول میں عالمانہ مباحث غیر معتبر ہوتے ہیں۔ ان کی دانشورانہ اہمیت بھی پُر فریب ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ناول نگار ایک فلسفی یا عالم کی ذمے داری قبول نہیں کرتا۔ بطور ناول نگار کے اس کے لیے لازم نہیں کہ وہ کسی فلسفیانہ نظریہ یا تصوّر کا بیان عالمانہ اسناد کے ساتھ کرے۔ بطور فنکار کے اس کا کام یہ ہے کہ وہ تصوّرات کو فنکارانہ تجربات میں بدل دے۔ مثلاً گناہِ اوّلین یا ایڈیپس کامپلکس پر لکچر بازی نہ کرے بلکہ کردار اور واقعات کے ذریعہ ایک ایسی کہانی تخلیق کرے کہ ہم جان لیں کہ ایڈی پس کامپلکس کس قسم کے کردار، سچویشن اور مسائل پیدا کرتا ہے۔ بانو قدسیہ یہی کام اپنی ناول میں نہیں کرتیں۔ ان کے یہاں فلسفی اور فنکار دو الگ الگ منطقوں میں حرکت کرتے ہیں۔ فلسفہ کو تو فن کے رگ و ریشہ میں اس طرح سرایت کر جانا چاہیے کہ فلسفہ بگھارنے کا کام فنکار کی بجائے اس کے نقادوں کو کرنا پڑے کیوں کہ تنقید کا ایک کام یہ بھی ہے کہ جو نظر نہیں آتا اس کا سراغ پائے۔ " راجہ گدھ " میں باطنی علوم اتنے واضح ہیں کہ ان کا تذکرہ تنقید کو بھی علم کی کھتونی بنانے کے لیے کافی ہے۔ چناں چہ بہتر طریقہ یہی ہے کہ باطنی علوم کے اندر جھانکنے کی بجائے ناول کے بطن میں ہی جھانکا جائے۔ یہ دیکھا جائے کہ علمِ ارواح کے تذکرے کے باوجود ناول بے روح کیوں ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ جن مذہبی اور فلسفیانہ تصورات کے تحت بانو قدسیہ انسانی فطرت کا مطالعہ کرنے پر کمربستہ ہیں وہ کسی دوسرے قسم کے ناول کا تقاضا کرتے ہیں جو انہوں نے نہیں لکھا۔ ان کی زیر بحث ناول کو یورپ کے کیتھولک ناول نگاروں کے ناول جیسا ہونا چاہیے تھا جو انسانی فطرت، انسانی صورت اور انسانی مقدر کا مطالعہ ایک مخصوص تھیولوجی کی روشنی میں کرنے کے لیے ناول کی تعمیر ہی اس طرح کرتے ہیں کہ ناول مثلاً آدم کے گناہِ اولین، یا تیر وبشر، یا گناہ اور کفارۂ گناہ کے تصورات کی تجسیم یا تمثیل بن جاتا ہے۔ ان ناولوں کی اپنی کچھ حدود ہیں جنھیں طاقتور فنکار بھی عبور نہیں کر پاتا۔ لیکن ان حدود میں رہ کر اس کا تخیل اور آرٹ جو کرشمے دکھاتا ہے وہ حیرت ناک ہوتے ہیں۔ مثلاً فرانسس موریاک، گراہم گرین اور موریس ویسٹ کے ناول۔ بانو قدسیہ نے ان فنکاروں کا مطالعہ کیا ہوتا تو وہ ان کے پائے کے نہ سہی لیکن ان کے جیسے ناول لکھ سکتی تھیں۔ کیوں کہ بہر حال وہ کوئی خام کار لکھنے والی نہیں ہیں۔ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں وہ چند تخلیقی خوبیوں کی مالک ہیں۔ ضرورت تھی انہیں بڑے ناول نگاروں سے ہنرمندی کے کچھ گر سیکھنے کی۔ ہر نوع کے ناول کے اپنے فنکارانہ اصول ہوتے ہیں جنھیں لکھنے والے اس نوع کے ناولوں کے مطالعے سے سیکھتے ہیں۔ یہ بات ہمیں بھولنی نہیں چاہیے کہ دنیا میں جتنے ناول لکھے گئے ہیں وہ اقسام کی پیروی ہی میں لکھے گئے ہیں۔ کوئی خاندانی ناول لکھتا ہے تو کوئی نفسیاتی۔ کوئی نچلے طبقے پر تو کوئی اعلیٰ طبقے پر۔ ہر نوع کے اعلیٰ ترین ناولوں نے ان کے فنی سانچوں اور فنکارانہ خاکوں کا تعین کیا ہے جن کے مطالعے سے نئے لکھنے والوں کی راہیں کشادہ ہوتی ہیں لہٰذا ہر لکھنے والے کو اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنانی نہیں پڑتی۔ بانو قدسیہ اگر بیدی، منٹو اور عصمت ہی کو ڈھنگ سے پڑھ لیتیں تو انہیں پتہ چلتا کہ انسانی فطرت کا مطالعہ ناول اور افسانوں میں کس طرح کیا جاتا ہے۔ چوں کہ "راجہ گدھ" میں ان کا میلان مذہب کی طرف ہے تو دوستوؤسکی سے لے کر موریس ویسٹ تک سینکڑوں لکھنے والے ہیں جو ان کی رہنمائی کر سکتے تھے۔

ویسے مذہبی ناول لکھنا کتنا مشکل ہے اس کا اندازہ تو گراہم گرین کو پڑھنے سے بھی ہو جاتا ہے۔ اپنے کامیاب ترین ناولوں میں وہ یونانی المیہ کی بلندی کو چھو لیتا ہے لیکن بطور فنکار کے اس وقت وہ ناکام ہو جاتا ہے جب وہ فنکارانہ تخیل کی زائیدہ اخلاقی اور نفسیاتی بصیرت کی بجائے DIVINE INTERVENTION سے کام لے کر صرف عقیدت مندوں کے جذبات کو حرکت میں لاتا ہے۔ یہاں وہ سیکولر اور ریشنل ریڈر کو پیچھے چھوڑ جاتا ہے لیکن اس خندق میں گرنے سے قبل گراہم گرین نہایت پر پیچ اور دشوار

گزار راستہ سے آرٹ کی بلندی پر پہنچتا ہے۔ بانو قدسیہ کا المیہ یہ ہے کہ وہ آرٹ کی بلندی کو سر کرنے سے قبل ہی تھیولوجی کی خندق میں گر تی ہیں۔ میں یہ کہہ چکا ہوں ان کا آرٹ کمزور نہیں ہے لیکن وہ اس کی طاقت سے پورا کام نہیں لیتیں۔ ان کی تھیولوجی جو ان کے آرٹ جتنی طاقتور نہیں انہیں یہ کام کرنے نہیں دیتی۔ یہی نہیں بلکہ اپنی تھیولوجی کو سالم رکھنے کے لیے وہ قدم قدم پر اپنے آرٹ کو BETRAY کرتی ہیں۔ پھر سوال آئیڈیولوجی سے وفاداری اور آرٹ سے بے وفائی کا نہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو ہم یہ کہتے کہ وہ زندگی کی رنگا رنگی کو جو ان کے ناول میں جھلکتی ہے اپنے نظریے کی فریم میں جکڑنا چاہتی ہیں اور وہ اس میں سما نہیں پاتی ایسا بھی وہ کرتی ہیں لیکن جب زندگی سما نہیں پاتی تو وہ اسے اس کے حال پر بھی چھوڑ دیتی ہیں۔ اس سے فنکار کی فتح ہوتی ہے لیکن فلسفی کی قیمت پر۔ یعنی ناول کے مختلف واقعات ناول کی تفہیم اجاگر کرنے کا فریضہ انجام دیے بغیر اپنا ایک الگ وجود رکھتے ہیں اور صرف ناول کے مرکزی کردار قیوم کی زندگی انہیں باہم منسلک کیے رہتی ہے۔ مثلاً اس ناول کے دو بہترین اور دلچسپ ترین حصے وہ ہیں جن میں قیوم کا عابدہ اور امتل سے تعلق قائم ہوتا ہے۔ ان دونوں عورتوں کے کردار اس قدر منفرد ہیں اور ان کی تخلیق میں بانو قدسیہ نے فنکاری کے وہ جوہر دکھلائے ہیں کہ ان حصوں کو ناول کا حاصل کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ یہاں زندگی کا طربیہ المیہ احساس اس قدر طاقتور ہے کہ وہ بانو قدسیہ کی تھیولوجی کو ایک طرف ہٹا کر اپنا راستہ بناتا ہے اور اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان دو حصوں میں جو واقعات بیان ہوئے ہیں ان سے ناول کی تفہیم کی معنوی توسیع میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس وہ واقعات جن سے ناول کی تفہیم معنوی توسیع پاتی ہے یعنی قیوم اور سیمی، قیوم اور آفتاب اور قیوم اور پروفیسر سہیل کے تعلقات پر مبنی ناول کا تار و پود، ان میں فنکارانہ دروبست کی کمی کے سبب دلچسپی کا وہ عنصر بھی قائم نہیں رہتا جو عابدہ اور امتل کے واقعات میں نظر آتا ہے۔

بانو قدسیہ نے ''راجہ گدھ'' میں جو مقاصد اپنے سامنے رکھے ہیں انہیں حاصل کرنے میں نہ ان کا فن ان کا ساتھ دیتا ہے نہ فلسفہ۔ وجہ یہ ہے کہ تحصیلِ مقصد کے لیے فن اور فلسفے کا جو فیوژن ہونا چاہیے اسے پانے میں وہ کامیاب نہیں ہوئی ہیں۔ مثلاً انسانی فطرت کا جو مطالعہ وہ پیش کرنا چاہتی ہیں وہ پیچیدہ کرداروں کے بغیر ممکن نہیں۔ میں یہ تو نہیں کہوں گا کہ ان کی کردار نگاری کمزور ہے یا ان کے کردار اکہرے ہیں لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ اپنے پیچیدہ کرداروں کی نفسیاتی گہرائیوں میں دور تک اترنے

سے وہ ہچکچاتی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ جن کرداروں کو پیچیدہ ہونا چاہیے یعنی قیوم، آفتاب، ڈاکٹر سہیل انہیں وہ اکہرا بنا کر چھوڑ دیتی ہیں۔ یہی وہ کردار ہیں جو ناول کی تقسیم کو اجاگر کر سکتے ہیں۔ اور یہی کردار ناول کے سب سے زیادہ سپاٹ کردار ہیں۔ اِن کرداروں کے مطالعے سے انسانی فطرت کی گتھیاں اور گہرائیاں سامنے نہیں آتیں۔ سیمی عشقِ لاحاصل کی صیدِ زبوں ہے اور اسی میں وہ اپنی جان کھوتی ہے۔ آفتاب سے اس کی محبت کا بیان ایک رومانی محبت کی سطح سے بلند ہو کر کسی طاقتور اور پرجلال جذبے کا بیان نہیں بن پاتا۔ سیمی اور آفتاب کی محبت کا پورا باب ایک ایسے رومانی جذبے پر مبنی ہے جسے بانو قدسیہ کوشش کے باوجود عشق کے عظیم اور پُر ہیبت جذبے میں بدل نہیں پاتیں۔ آفتاب جو تالین کے ایک بڑے کشمیری بیوپاری کا ذہین اور خوبصورت لڑکا ہے سیمی کی محبت میں گرفتار ہونے کے بعد اسے تج کر اپنی ہی برادری کی ایک لڑکی سے شادی کر کے لندن چلا جاتا ہے۔ سیمی اس کے عشق میں گھلتی چلی جاتی ہے۔ قیوم جو کالج میں آفتاب اور سیمی کا ہم جماعت ہے اور خود بھی سیمی کی محبت میں گرفتار ہے، سیمی کے دکھ کے دنوں میں اس کا ہمدرد اور غم گسار بنتا ہے۔ سیمی قیوم کی محبت کو پہچان نہیں پاتی اور جب واقف بھی ہوتی ہے تو اس کا جواب محبت سے نہیں دے سکتی۔ وہ اپنا جسم دے دیتی ہے کیوں کہ آفتاب کے ہاتھوں دل کی تباہی کے بعد زندگی اور جسم کی اس کی نظروں میں کوئی وقعت نہیں رہتی۔ آفتاب کے ٹھکرائے ہوئے اس مردہ جسم سے اپنی محبت کی پیاس بجھاتے وقت قیوم محسوس کرتا ہے کہ وہ اندر سے مردار خوار گدھ میں بدل رہا ہے۔ بانو قدسیہ بتانا یہ چاہتی ہیں کہ رزقِ حرام سے فطرتِ انسانی میں ایسے تغیرات واقع ہوتے ہیں جو چشمۂ حیات کو سڑا کا جوہڑ بنا دیتے ہیں۔ زنا بھی رزقِ حرام ہی کی شق میں آتا ہے اور آدمی کی نجات اسی میں ہے کہ اللہ نے جو چیزیں ہم پر حرام کر رکھی ہیں ان سے اِبا کیا جائے۔ سیمی کی موت کے بعد قیوم ایک زبردست نیوروسس کا شکار ہوتا ہے اور قلبِ مطمئنہ کی اس نعمت سے محروم ہو جاتا ہے جو رزقِ حلال کا عطیہ ہے۔

ناول کا وہ حصہ جو سیمی آفتاب اور قیوم کی مثلث سے ترکیب پاتا ہے ناول کا سب سے غیر دلچسپ حصہ ہے۔ مقام کالج، میبلیو کالج کے طلبا، اور پروفیسر، اور مرکزی جذبہ رومانی محبت۔ پورا حصہ ایک رومانی کہانی کی بے کیفی کا حامل ہے۔ سیمی پر آفتاب کی محبت کا ایسا خبط چھایا ہوا ہے کہ سوائے آفتاب کے اسے کچھ نظر نہیں آتا۔ مکالمات اسی وجہ سے اکتاہٹ پیدا کرتے ہیں کہ سیمی قیوم کے ساتھ صرف آفتاب کی باتیں کرتی رہتی ہے اور یہ باتیں اس قدر جذباتی اور مریضانہ ہیں کہ سیمی کے کردار پر سے قاری کا اعتبار اُٹھ

جاتاہے ۔ بانو قدسیہ بتانا تو یہ چاہتی ہیں کہ ماڈرن لڑکی کے پاس جذباتی بحران سے نبرد آزما ہونے کی کوئی مدافعانہ مشینری نہیں ہوتی اور جب اس پر ناکامیٔ محبت کی مصیبت ٹوٹ پڑتی ہے تو وہ بکھر کر رہ جاتی ہے۔ لیکن شخصیت کی اندرونی توڑ پھوڑ کی تصویر وہ یقین آفرینی کے ساتھ پیش نہیں کر سکیں ۔ ویسے دیکھنے جائیں تو یہ ماڈرن لڑکی ہی ہے جو رومانی محبت کی ناکامی کے صدمے کو جھیلنے کی طاقت رکھتی ہے کیوں کہ اس کی گوناں گوں دل چسپیاں اسے کسی ایک جذبے کا شکار ہونے سے بچائے رکھتی ہیں ۔ دوسری حقیقت جس سے بانو قدسیہ آنکھیں چار کرتے سے گھبراتی ہیں یہ ہے کہ کھلے اور آزاد جنسی معاشرے میں محبت اور جنس کے درمیان چوں کہ فاصلے کم ہو گئے ہیں، اس لیے اس بات کے امکانات بھی کم ہو گئے ہیں کہ محبت ایک غاصب جذبے کی صورت اختیار کرے ۔ دراصل ماڈرن معاشرے سے ایک شکایت تو یہی ہے کہ اس نے اپنے دامن میں رومان کے لیے کچھ بہت زیادہ گنجائش نہیں رکھی۔ کنگزلے امیس کے ناولوں کی ایک تھیم تو یہی ہے کہ اب ایسے نوجوان رہے نہیں جو ہاتھ میں گل دستے لے کر محبوبہ کے پاس آئیں۔ ایسا نہیں کہ یہ کوئی پسندیدہ بات ہوئی بلکہ یہ ہے کہ بس اب ایسے لوگ رہے نہیں، جو بچے کھچے لوگ رہ گئے ہیں لڑکیوں کو ان کے ساتھ نباہ کرنا ہے۔ یہ ہے تو بہت افسردگی کی بات لیکن افسردگی کو المناکی میں بدلنا عشقِ رائگاں کے پیچھے جان کا زیاں کرنا ہے جس کا متحمل جدید معاشرہ نہیں ہو سکتا ۔ کیوں کہ تاریخ میں پہلی بار مرد اور عورت اتنی متفرق سطحوں پر انفرادی حیثیت سے ایک دوسرے کے قریب آئے ہیں۔ ٹکراؤ اتنا زیادہ ہو تو چنگاریوں کو بھڑکا کر شعلہ بنانے میں پورے معاشرے کے خاکستر ہو جانے کا اندیشہ ہے ۔ لکھنے والوں کو ایسی آتش انگیزی سے بچنا چاہیے۔

سیمی کے کردار کی کمزوری یہی ہے کہ وہ پھونک پھونک کر چنگاری کو شعلہ بناتی ہے ۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ بانو قدسیہ کی کمزوری یہ ہے کہ وہ سیمی کے کردار میں عشق کی آگ کی تپش پیدا نہیں کر سکیں۔ ایک بڑے جذبے کو ناول میں بیان کرنے کے جو تکنیکی حربے ہیں انہیں بانو قدسیہ نے استعمال نہیں کیا ۔ اچھے ناولوں میں جذبے کا بیان براہِ راست نہیں ہوتا جیسا کہ سیمی قیوم کے ساتھ اپنی باتوں میں کرتی ہیں ۔ فنکار کو ایسے واقعات تراشنے اور حالات پیدا کرنے پڑتے ہیں جن کے ذریعہ قاری محسوس کرنے لگتا ہے کہ یہ کیا روگ لگ گیا ہے ہیروئن کو ۔ جو اندر ہی اندر کھاتا چلا جاتا ہے ۔ سیمی تو اپنے زخم آپ کریدتی رہتی ہے اور جان بوجھ کر موت کی طرف بڑھتی جاتی ہے۔ صورتِ حال جذباتی تک نہیں رہی بلکہ محض مریضانہ بن گئی ہے ۔ سیمی تو تنہا عشقِ لاحاصل کا ڈرامہ کھیلتی ہے، اپنی زندگی کو اجاڑ دیتی ہے اور بالآخر خودکشی کر کے موت سے ہم آغوش ہو جاتی ہے۔ سیمی کی

موت کا ذمے دار نہ تو آفتاب ہے نہ تو دستیمی بلکہ بانو قدسیہ ہیں جو ایک ماڈرن لڑکی میں عشقِ لاحاصل کا یہ عبرت ناک انجام دکھا کر اپنی مذہبی اخلاقیات کی پروردہ انا کی تسکین کرتی ہیں کہ وہ معاشرہ جس میں جنس اور محبت ان کی مفروضہ تھیولوجی کے عطا کردہ رزقِ حرام کے تصوّرات کا پابند نہیں ہوتا ایسے ہی کسرہی کردار پیدا کرتا ہے جس کی محبت کا انجام خودکشی ہوتا ہے اور جنسی بے راہ روی کا نتیجہ نیوروسس۔ جدید معاشرے کا مصنفہ کا تصوّر اُن کٹھ ملاّؤں سے مختلف نہیں ہے جو سمجھتے ہیں کہ جو معاشرہ ان کے قائم کردہ اخلاقی آدرشوں کے مطابق نہیں ہے وہ بالآخر اندرونی ٹوٹ پھوٹ اور تباہی کا شکار ہو کر رہے گا۔ ایک معنی میں تو بانو قدسیہ نے سیمی کی سرگزشت میں ایک فارمولا کہانی لکھی ہے۔ قاری اس بے کیف کہانی کو بھی ایک تجسّس کے تحت پڑھتا جاتا ہے تو محض اس فریب کے تحت کہ ممکن ہے بانو قدسیہ جیسی ذہین ناول نگار اس واقعے کے ذریعہ کسی اہم اور معنی خیز نکتے تک پہنچنا چاہتی ہوں۔ میں تو اسی دھوکے میں رہا کہ شاید وہ لارنس ڈرل کی مانند پُرہوس محبت سے لیکر میٹافزیکل محبت کی ماہیتوں کا جائزہ لینا چاہتی ہیں۔ کبھی کبھی یہ بھی احساس ہوتا کہ بظاہر سیمی کا جذباتی عشق کوئی متصوفانہ گہرائیاں لئے ہوئے ہے۔ کیوں کہ حقیقت کی سطح پر جو چیز سطحی، بے معنی، غیر دلچسپ اور ناقابلِ قبول ہو اسے یہ سمجھ کر برداشت کرلیا جاتا ہے کہ وہ کسی پُراسرار تصوّر کی تمثیل یا کسی گہری رمزیت کی حامل ہوگی۔ جدید افسانے کی اساس ایسے ہی طلسمات پر قائم ہے۔ بانو قدسیہ نے جدید افسانے کے پھیلائے ہوئے اس فنکارانہ DELUSION سے بہت فائدے اٹھائے ہیں۔ انہوں نے پرندوں کی کانفرنس سے ناول کو ایک علاماتی اور تمثیلی ڈائمنشن عطا کیا ہے اس کانفرنس کے بیان پر انہیں پوری قدرت ہے لیکن پرندوں کی کانفرنس کے تمام ابواب سادہ لوحی اور بے کیفی کے شکار ہو گئے ہیں۔ اس میں کوئی فنکارانہ اور فکری سوفسطائیت نہیں۔ حد تو یہ ہے کہ مرقع سازی اور مصوری تک نہیں۔ نہ جانوروں کی حکایت کا اجمال اور رنگیلاپن ہے نہ حکایتوں کو نئی معنویت عطا کرنے کی وہ فنکارانہ ژرف نگاہی جو انتظار حسین کا طرّہ امتیاز ہے۔

جدید افسانے کی پھیلائی ہوئی انارکی کے سبب لوگ یہ تک بھول گئے ہیں کہ سڈول تشکیل، فن کی خراد پر چڑھے ہوئے صاف ستھرے سلیقہ مند ناول کیا ہوتے ہیں۔ ایسے ناولوں کی بات کرنے والوں کو لوگ اگلے زمانے کے اقلیمچی سمجھتے ہیں۔ بہر حال یہ سیڈلو کریسی کے ساتھ آئے ہوئے پھوہڑپن ہی کا نتیجہ ہے کہ افسانہ اور ناول کے نام پر ہر نوع کی بے پروائی اور بدکاہلی کو جدید آرٹ کی سند مل گئی ہے۔ لکھنے والے فنکارانہ ذمے داری کے تو معنی ہی بھول گئے ہیں۔ ناول نگار سمجھتا ہے کہ اس نے جو لکھا وہ پتھر پر لکیر ہے چاہے اس کا علم اور فلسفہ

کتنا ہی ناقص کیوں نہ ہو۔ فلسفہ بگھارتے وقت وہ یہ بھی بھول جاتا ہے کہ اس کا کام بتانا نہیں بلکہ دکھانا ہے۔ خیال آرائی نہیں بلکہ تصویر گری ہے۔ آرٹ اسی معنی میں سچ بولتا ہے اور پورا سچ بولتا ہے کیوں کہ تصویر کبھی جھوٹ نہیں بولتی اور تصویر گری فنکار کو جھوٹ بولنے کی فرصت نہیں دیتی۔ تصویر میں آپ غلط رنگ بھر دیجئے اور تصویر خود چیخ اٹھے گی کہ یہ پیش کش غلط ہے۔ اسی لیے لارنس نے کہا تھا کہ آپ ناول سے کوئی غلط کام نہیں لے سکتے۔ ناول جھوٹا ہوتا ہے لیکن ناول سے جھوٹ نہیں بلوا سکتے۔ اسی لیے فنکار کو تکیہ اپنے فلسفے اور علم پر نہیں اپنے آرٹ پر کرنا چاہیے۔

''راجہ گدھ'' کا دانشورانہ تانا بانا جن علوم سے بنایا گیا ہے ان میں کچھ کچھ تو سوشیولوجی اور سائیکولوجی ہے لیکن حاوی میلان باطنی علوم کا ہے۔ تانترک یوگا، ٹی ایم، ای۔ ایس۔ پی۔ کچھ تصوف، کچھ گناہِ اوّلین اور ہابیل قابیل کے ازلی اساطیر اور تھوڑا بہت جدید جینیٹک سائنس جس میں ارتقا اور MUTATION کے تصورات بھی شامل ہیں۔ بانو قدسیہ کا تعلق عارفانِ لاہور کے جس سلسلے سے رہا ہے اس کے پیر طریقت قدرت اللہ شہاب تھے اور یہ بالکل فطری بات ہے کہ ''راجہ گدھ'' کا انتساب انہی کے نام کیا گیا ہے۔ قدرت اللہ شہاب کی ''شہاب نامہ'' جنھوں نے پڑھی ہے وہ ایک انوکھے تجربے سے دوچار ہوئے ہیں۔ قدرت اللہ شہاب نے اپنی کم افسانہ نگاری کی تلافی اس کتاب سے کر دی۔ وہ معمولی سے معمولی واقعے کو حیرت ناک اور فسوں خیز افسانہ بنانے کا گر جانتے ہیں۔ لیکن شہاب نامہ میں بد روحوں اور دل اپنے روحانی تجربات کا ذکر بھی ملتا ہے جو ریشنلسٹ ذہن کے لیے پریشانی کا باعث بنتا ہے۔ ایسے محیر العقول واقعات کے راوی پر آدمی ہمیشہ اعتبار نہیں کرتا۔ کون جانے قدرت اللہ شہاب کو جو تجربات ہوئے ان کی حقیقت کیا تھی؟ یہ ذہن کی فریب کاریاں بھی ہو سکتی ہیں۔ ان کے DELUSIONS بھی ہو سکتے ہیں۔ پتہ نہیں وہ ایل ایس ڈی کی کوئی ڈرگ لیتے تھے یا نہیں۔ اس کا بھی اثر ہو سکتا ہے۔ یہ خالص نفسیاتی تحقیق اور پیراسائی کولوجی کی بات ہے اور یہ تحقیقات اب سائنس کے دائرے میں آگئی ہیں۔ رہا باطنی علوم اور OCCULT کا معاملہ تو ان کے خلاف یا حق میں میں کوئی بات کہنا نہیں چاہتا۔ جن لوگوں کو ان میں دلچسپی ہو وہ اس کی طرف رجوع کر سکتے ہیں۔ ذاتی طور پر میں تو سارے مذہبی توہمات رد کیے بیٹھا ہوں۔

ویسے بھی جنت اور جہنم کو حقیقت کی بجائے ''ذہن کے احوال'' سمجھنے کا میلان مدرسہ ہائے فکر میں رہا ہے۔ مذاہب میں عذابِ خداوندی کے تصورات کے خلاف شدید ردِ عمل عقلیت کے فروغ کے بعد ہوا

ہے۔ برٹرنڈ رسل تو مذہب کے اس پہلو کو نہایت ہی مریضانہ تصوّر کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ذکرِ عذاب نے صدیوں تک انسانی سائیکی کو تباہ کیا ہے۔ جیمس جوائس کے پورٹریٹ میں ایک پادری کی زبانی عذاب کا ذکر ایسے بے مثال طریقے پر ہوا ہے کہ وہ ادب کا شاہکار بن گیا ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ اس ذکرِ عذاب سے بھی لوگوں کو وہی ادبی جمالیاتی مسرّت حاصل ہوتی ہے جو ایک خوبصورت نظم سے ملتی ہے۔ یہ آرٹ کا اعجاز نہیں تو اور کیا ہے۔ بہرحال پورٹریٹ کے ہیرو سٹیفن ڈیڈالس کی مذہبی تشکیک میں ایک پورے دَور کی ترجمانی ہوئی ہے۔ ہمارے یہاں تصوّف کی روایت اور غزل کی شاعری کے صوفیانہ عناصر نے ذکرِ عذاب اور غیظِ واعظ کو کسی حد تک متوازن کیا ہے۔ حالؔی تو صاف کہہ گئے ؎

واعظو آتشِ دوزخ سے جہاں کو تم نے
وہ ڈرایا ہے کہ خود بن گئے ڈر کی صورت

ایسی صورتوں سے فاصلہ قائم رکھنے میں ایک مذہبی آدمی بھی آزاد ہے۔ یعنی وہ چاہے تو عبادات اور پوجا پاٹ میں مگن رہ کر اُن مسائل پر سوچنے سے دُور رہ سکتا ہے۔ جو خوف وہراس کے سرچشمے ہیں۔ اسی لیے عذابِ خداوندی کو جاننے کے باوجود آدمی گناہوں سے بچ نہیں سکا۔ مجازؔ کے لفظوں میں " زندگی ہے تو گنہگار ہوں میں"۔ ادب اسی خفیف البنیان، خطار کار اور گنہگار آدمی کی ترغیبات اور خطاؤں، ہوشیاریوں اور حماقتوں، مسرتوں اور غموں کا بیان کرتا ہے۔ یہ آدمی ہمیشہ بدلتا رہتا ہے۔ ثبات ایک تغیّر کو ہے زمانے میں لہٰذا کوئی چیز قائم و دائم نہیں رہتی۔ نہ اس کے اعتقادات نہ اس کے توہمات۔ یہ زمانہ ایسا ہے کہ آدمی اپنی زندگی کی تکمیل اسی دنیا میں چاہتا ہے۔ وعدۂ فردا پر اسے بہت اعتبار نہیں۔ مادہ پرست تمدن کی لائی ہوئی آسائشوں، آسودگیوں، تفریحوں اور مسرّتوں میں وہ اس قدر ڈوبا ہوا ہے، پھر زندگی کی تگ و دو بھی اتنی شدید ہوگئی ہے کہ مذہبی رہنے کے باوجود اس کا ذہن اس معنی میں مذہبی نہیں رہا جس معنی میں وہ عہدِ قدیم اور عہدِ وسطیٰ میں ایک قبائلی معاشرے اور توہمات سے لبریز فضا میں تھا۔ اندھیرے میں یہ توہمات بہت زور پکڑتے ہیں اور بجلی کے قمقموں سے جگمگاتی دنیا میں آدمی کو وہ اندھیرا کہیں نظر ہی نہیں آتا جو اسے ہاتھ کو ہاتھ نہ سجھائی دینے والے محاورے کے معنی سمجھائے۔ لہٰذا بھوتوں، پریوں، آسیبوں، چڑیلوں، جنّاتوں اور بھٹکتی روحوں پر اب تو خوفناک افسانے بھی نہیں لکھے جاتے۔ سچ پوچھئے تو " عالمِ ارواح"

اب صرف ہالی وڈ کی فلموں میں زندہ ہے کیوں کہ ہالی وڈ ہر احمقانہ خیال کو دلچسپ تفریح بنانے کے گر سے واقف ہے۔ ادب چوں کہ اعجازِ تخیل ہے شعبدہ بازی نہیں، اس لیے جب حقائق بدل جاتے ہیں اور بعض تصورات پر سے انسان کا عقیدہ اور اعتبار اُٹھ جاتا ہے تو ادب اُن پر دوبارہ اعتبار قائم کرنے کے شعبدے نہیں دکھاتا بلکہ بدلے ہوئے حالات میں انسانی ذہن عقائد کی شکست و ریخت کے جس تجربے سے گذر رہا ہے اس کی تصویر دکھا کر اسے ایک نیا شعور اور نئی آگہی عطا کرتا ہے تاکہ وہ اپنی زندگی میں ایک نیا توازن پیدا کر سکے۔

خیر ادب میں تو بہت کچھ غیر عقلی بھی ہوتا ہے کیوں کہ انسانی زندگی محض عقل سے عبارت نہیں بلکہ فطرت اور جبلت کی تاریک قوتوں اور نہ سمجھ میں آنے والے جذبات و احساسات کا مجموعہ بھی ہے، لیکن آدمی زندگی میں تو عقلی فیصلے کرنے پر مجبور ہے۔ چاہے وہ ٹیکہ لگانے کی بات ہو یا بھوت پریت کے توہمات سے بچنے کی۔ آپ سوچئے تو سہی کہ ہم ہماری زندگی میں توہمات کے خلاف رسم و رواج کے خلاف، اندھی شردھا اور دقیانوسیت کے خلاف کتنا لڑتے رہے ہیں اور یہ جنگ موت کی طاقتوں کے خلاف اور زندگی کے حق میں تھی، خصوصاً عورتوں اور بچوں کو جادو ٹونوں اور ٹوٹکوں سے بچانے اور ڈھونگی عاملوں سادھوؤں اور فقیروں کے کرتوتوں سے انہیں محفوظ رکھنے کے لیے تھی۔ یہ جدوجہد ابھی ختم نہیں ہوئی ہے کیوں کہ برصغیر کی کثیر آبادی ابھی بھی ان پڑھ، غریب، کچلی ہوئی اور توہمات کی شکار ہے۔ اس لیے پڑھے لکھے طبقے کا تو فرض ہو جاتا ہے کہ وہ سرسید اور حالی اور راجہ رام موہن رائے کی عقلیت پسند روایت کو قائم رکھے اور آگے بڑھائے۔ مذہب اگر توہمات کا کارخانہ ہے تو دنیا کی کونسی طاقت مذہب کو بھی تشکیک اور تنقید کا ہدف بننے سے روک سکی ہے اور روک سکے گی۔

لیکن ادب اور مذہب کا رشتہ سائنس اور مذہب کے رشتے کی طرح جوکھے تصادم کا نہیں ہے بلکہ بہت تہہ دار اور پیچیدہ اور نفرت و محبت اور شک و یقین کے عناصر کا حامل اور بڑی حد تک مبہم اور غیر واضح ہے۔ دراصل تخلیقِ فن کا تجربہ اتنا ہی شدید جانکاہ پُراسرار اور روحانی ہے جتنا کہ مذہبی احساس۔ انسانی آرزومندی حیاتیاتی سرچشموں سے پھوٹتی ہے لیکن سریت میں گم ہوتی ہے۔ اسی لیے رومانی احساس اس معنی میں مذہبی اور روحانی ہے کہ سریت آشنا ہے اور اس کی فطرت پرستی خدا پرستی ہی کا ایک روپ ہے اعتقاد کی سطح پر ممکن ہے MONISM اور PANTHEISM میں، وحدانیت اور وحدۃ الوجودیت میں

کفر و ایمان کی جنگ ہو، لیکن احساس کی سطح پر دونوں ایک ہو جاتے ہیں اور اسی لیے شعر و ادب اپنے گہرے معانی اور رموز میں کفر و الحاد کی سطح سے بلند ہو جاتا ہے۔ زندگی موت اور ابدیت شعر و ادب کے بھی اتنے ہی اہم موضوعات رہے ہیں جتنے کہ مذہب کے۔ اُن کی طرف اگر رویّہ مذہبی ہے جیسا کہ بہت سے شاعروں کا بہت سی زبانوں میں ہوتا ہے تو مذہبی ادب پیدا ہوتا ہے جیسا کہ مشرق و مغرب کے عہدِ وسطیٰ کی مذہبی اور اخلاقی تمثیلوں سے ظاہر ہے۔ اگر مذہبی نہیں ہے تو شاعرانہ تخیّل ان کی نئی تعبیر کرتا ہے اور نئی فکری جہات عطا کرتا ہے۔ دَورِ جدید میں ادب چوں کہ زیادہ سے زیادہ سیکولر ہوتا گیا اس لیے مذہبی عقیدہ پرستی کی گرفت بھی اس پر کمزور پڑتی گئی۔ ؎

سب ترے سوا کافر آخر اس کا مطلب کیا
سر پھرا دے انسان کا ایسا خبطِ مذہب کیا

چناں چہ تاریخی اور مذہبی ناولوں کے سوا یہ خبطِ مذہب ہمارے فکشن میں کہیں نظر نہیں آتا۔ ہماری تو پہلی ناول امراؤ جان ادا پچھلے ہی میں پیدا ہوئی۔ زبان و بیان کی تمام خوبیوں کے باوجود نذیر احمد کی تمثیلیں اسی لیے پڑھی نہیں جاتیں کہ ان میں سیاہ و سفید کی وہی تقسیم ملتی ہے جو داستانوی ادب اور مذہبی تمثیلوں کا خاصّہ ہے اور جسے ناول نے از کار رفتہ کر دیا تھا کیوں کہ ناول کا ہیرو نہ فرشتہ ہوتا ہے نہ شیطان بلکہ اچھائیوں اور بُرائیوں کا مجموعہ ایک عام آدمی جو داستانوی ہیرو کی طرح مہمات سر نہیں کرتا بلکہ زمانے کے نشیب و فراز سے گذرتا ہے اور سکھ دکھ کی دھوپ چھاؤں میں اچھی بُری زندگی گذارتا ہے۔

اچھی نیک اور پرہیزگار زندگی گذارنے کے احکامات تمام مذاہب کے پاس ہوتے ہیں۔ اخلاقیات مذہبی ہوں یا سماجی تمام کی تمام عقلی اور ہیومنسٹ نہیں ہوتیں اسی لیے ان کے خلاف احتجاج بھی ہوئے، بغاوتیں بھی ہوئیں، ان کی اصلاح کی کوشش بھی کی گئی اور ان سے انحراف کا سلسلہ آج تک جاری ہے اور مغرب میں تو دورِ جدید نے پورے نظامِ اخلاق کو تہہ و بالا کر دیا ہے۔ اگر مذہبی احکامات پر عمل کرنے سے انسان کے تمام مسائل حل ہو سکتے تو پھر دنیا میں ناول کا کیا ذکر کسی بھی کتاب کی ضرورت ہی نہ ہوتی۔ صرف آسمانی کتابیں کافی ہوتیں۔ ناول تو یہ دیکھتا ہے کہ آسمانی کتابوں کے باوجود بلکہ اکثر انہی کے سبب آدمی اس دنیا میں کیسی زندگی گذارتا ہے۔ وہ تو ایک قدم آگے جاتا ہے اور یہ دیکھتا ہے کہ آسمانی کتابیں نازل کرنے والا انسان کو اتنا بھی سمجھ پایا ہے جتنا اور جیسا ایک فنکار سمجھتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ناول نگار زندگی کے

کرب، انسانی دکھ اور حیات کی رائیگانی کا وہ تیزابی شعور رکھتا ہے جس کا ایک قطرہ بہا تما ؤں کے شانت چت اور قلبِ مطمئنہ کے سمندروں کو زہرناک بنانے کے لیے کافی ہے۔ آتما کے شانت ساگروں سے دلِ مضطرب کی وہ صدا کبھی بلند نہیں ہوتی۔ جو پوچھتی ہے "ستم ہے یا کرم تیری لذتِ ایجاد"

ایک لامذہب سیکولر مادہ پرست دور میں مذہبی ادب پیدا کرنے کے کیا معنی ہیں ان سے ہمارے فنکار واقف نہیں ہیں کیوں کہ برصغیر نہ مذہب سے نجات پا سکا ہے نہ مذہب کو دورِ جدید کے تقاضوں کے مطابق ڈھال سکا ہے۔ مذہب فاشسٹ اور فرقہ پرست سیاست کے ہاتھوں میں نہایت ہی گھناؤنا ہتھیار بنا ہوا ہے۔ افسوس کی بات یہ ہے کہ مذہب اب افیون بھی نہیں رہا بلکہ سیاست دانوں کے ہاتھ میں حصولِ اقتدار، استحصال اور عوام کو کچلنے کا ہتھکنڈا بن گیا ہے اور زیادہ افسوس کی بات یہ ہے کہ خود مذہبی پیشوا ان سیاست دانوں کے حلیف بن گئے ہیں۔ ان حالات میں ادب کا فریضہ تو مذہب کی ریاکاریوں کو بے نقاب کرنا رہ جاتا ہے، نہ کہ شیاطین کے بڑے گناہوں سے چشم پوشی کرنا اور انسان کی معمولی غلطیوں کی بنا پر پوری انسانیت کو CONDEMN کرکے ان کی روحانی نجات اور جسمانی غلامی کی لگام مخبوط الحواس لوگوں کے ہاتھ میں تھما دینا۔ "راجہ گدھ" میں یہی ہوا ہے۔ ایک نظر سے دیکھیں تو یہ ناول مذہبی احساس کا ناول تک نہیں جیسا کہ مثلاً دستوئیفسکی، تھامس مان، ہرمن ہیس، فرانسس موریا، موریس ویسٹ، ایولن وا اور گراہم گرین کے ناول یا موریس، میٹرلنک، سٹرانڈ برگ اور ٹی ایس ایلیٹ کے ڈرامے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ بانو قدسیہ نہیں جانتیں کہ مذہبی ناول کے لیے بھی انسانی زندگی کو ہی نظروں کے سامنے رکھا جاتا ہے اور زندگی کو اپنے مذہبی آئیڈیل کے مطابق نہ پاکر اسے DEGRADE نہیں کیا جاتا۔ یہ فیصلہ نہیں کیا جاتا کہ انسانیت کے تمام دکھ لامذہبیت یا رزقِ حرام کی وجہ سے ہیں۔ یہ REDUCTIONISM ہے، پیچیدہ مسائل کا وہ آسان حل جہاں انسانی فکر اپنے ٹرمینس کو پہنچتی ہے اور عقیدت مندی کا آغاز ہوتا ہے۔ ترقی پسند ناولوں کی طرح مذہبی ناول بھی حقیقت کی تعمیر ہی اس طرح کرتے ہیں کہ تمام پیچیدہ مسائل کا حل ایک سادہ سے اشتراکی یا اسلامی فارمولے میں پنہاں ہوتا ہے۔ ادب کا یہ معالجانہ میلان، یہ تمام بیماریوں کا علاج تلاش کرنے اور مسائل کا حل ڈھونڈنے کا خبط بالآخر ناول کو ایک فارمولا ناول بنا کر رکھ دیتا ہے۔

ریڈکشنزم کے ساتھ ساتھ "راجہ گدھ" انتہاپسندی کا بھی شکار بنے اور ہوگا ہی۔ کیوں کہ مذہبی فکر گناہ اور ثواب، نیک اور بد کی تقسیم کی عادی ہوتی ہے۔ نہ وہ مجموعۂ اضداد کو کھو پاتی ہے نہ بیچ کا راستہ

چل سکتی ہے ۔ جنسی اخلاقیات کے بارے میں ناول کے ایک کردار کے خیالات کا لبِ لباب یہ ہے کہ برقعے والیاں ہوں یا وہ عورتیں جو نامحرموں کے ساتھ بیٹھ کر بلیو فلم دیکھتی ہیں اور اچٹتی نظر سے لڑکیوں کو دیکھنے والے مرد ہوں یا زنا بالجبر اور ملزم ٹھہرائے جانے والے مرد ان میں صرف ڈگری کا فرق ہے ــــــ کسی کو ہلکا بخار ہوتا ہے کسی کو تیز ــ کسی معاشرے میں شرافت کا درجہ نارمل متعین کرنا مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن بھی ہے ۔ یہ ساری باتیں اپنے آپ کو بری الذمہ کرنے کے لیے کی جاتی ہیں اور ان میں تمام لوگ سوسائٹی سے اپنے لیے APPROVAL کا ایک جائز طریقہ تلاش کرتے ہیں ۔

گو یہ خیالات ناول کے ایک کردار کے ہیں لیکن ان میں بانو قدسیہ کے ذہن کا عکس بھی ہے ۔ یہ خیالات بالکل انتہاپسندانہ ہیں ۔ آنگن کی موری اور چاندنی رات کے بیچ حسن اور بدصورتی کی جو ہزار ہا مختلف مثالیں ہیں انہیں یہ نظر دیکھ نہیں پاتی ۔ لڑکیوں پر اچٹتی سی نظر ڈالنا اور انہیں ریپ کرنے میں صرف ہلکے اور تیز بخار کا، صرف ڈگری کا فرق ہے تو ہر مرد ایک امکانی ریپسٹ ہے ۔ چلئے یہ بات قبول کرنے میں اتنی دشواری بھی نہیں کیوں کہ ہر مرد میں ایک امکانی مجرم، ایک امکانی قاتل چھپا ہوتا ہے ۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہم مجرموں کے بیچ میں رہتے ہیں ۔ رہتے تو ہیں ہم کم و بیش نارمل انسانوں کے درمیان ہی چاہے نارمل کا ہم کوئی درجہ متعین نہ کر سکیں ۔ جرم کے ظاہر ہونے پر ہی ہم سمجھتے ہیں کہ انسان کتنا ناقابلِ پیش بینی ہے لیکن انسان پر یقین اور اعتبار نہ ہو تو خاندانی اور سماجی زندگی ممکن نہ رہے ۔ ایسی دنیا کا تصور خوش کن نہیں جس میں سب کے سب انسان پاکباز ہوں یا سب بدطینت ۔

بانو قدسیہ نہ صرف یہ کہ ''اہل الرائے'' ہیں بلکہ صائب الرائے ہونے پر بھی بضد ہیں ۔ دانشوری کی میان سے نکلے ہوئے یہ دونوں وہ خنجر آبدار ہیں جو بلا پس و پیش براہِ راست فنکاری کے سینے میں پیوست ہوتے ہیں ۔ اسی لیے ناول نگار تو ہر وہ شخص ہو سکتا ہے جس کے پاس سماجی گپ یا سکنڈلز کا تھوڑا بہت دیکھا بھالا یا سنا سنایا مسالہ ہو، لیکن فنکار یعنی وہ ناول نگار جو ناول کو فن کی سطح پر برتتا ہو اتنا کم یاب ہے اور اردو میں تو اس قدر نایاب ہے کہ قرۃ العین کا نام لیتے ہوئے بھی قلم رکتا ہے کہ اب تو شہر میں وہی ایک قاتل رہ گئی ہیں ۔ ناول نگار کے بطن سے فنکار کو پیدا کرنے کے لیے سب سے پہلا کام تو یہ کرنا پڑتا ہے کہ ناول نگار نے بطور ایک فرد کے بانو قدسیہ کی طرح اپنے شوہر اور ان کے پہنچے ہوئے دوستوں کی صحبت میں علوم باطنی کی گمراہ کن کتابیں پڑھ کر جن غلط تصورات سے ذہن کو بھر رکھا ہے ان سے نجات حاصل کی جائے ۔ یہیں پر حقیقت نگاری

غیر شخصی آرٹ، اور معروضیت کے نسخے ہومیوپیتھی دواؤں سے (جن میں محترمہ کو دل چسپی ہے) زیادہ کام دیتے ہیں ۔ یہ میں کہہ چکا ہوں کہ بانو قدسیہ کی شخصیت پہلودار اور دل آویز ہے ۔ انہوں نے ادب اور تاریخ کم لیکن دوسری چیزیں جو ادب کے کام نہیں آسکتیں زیادہ پڑھی ہیں ۔ اس معاملے میں وہ قرۃ العین حیدر سے بالکل مختلف ہیں ۔ مس حیدر ان چیزوں کو زیادہ پڑھتی ہیں جو ان کے تخلیقی کام میں معاون ثابت ہوں ۔ بہرحال بانو قدسیہ کی ایک دل چسپ شخصیت ہے اور یہی شخصیت ان کی فنکاری میں حائل ہے ۔ شخصیت سے گریز اسی کو لازم آتا ہے جس کی شخصیت ہو ۔ بانو قدسیہ کی شخصیت نے ان کے اندر سے فنکار کو پیدا ہونے ہی نہیں دیا ۔ میں تو کہوں گا بطور فنکار کے انہوں نے حلال کا رزق نہیں کمایا ۔ ناول کے آرٹ کے لیے شخصی ظن وقیاس کے جالوں کو ذہن سے دور کرنے کی جو محنت ایک فنکار کو کرنی پڑتی ہے اس آزمائش سے وہ جی چرا گئیں ۔ اس سے پہلے کہ ناول فنکار کے ہاتھ میں جنم لے ۔ اس نے فلسفی کے ہاتھ میں دم توڑ دیا ۔

اب فن کی سطح پر ہی رہ کر بات کریں تو "راجہ گدھ" کی تعمیر ایک ناول کے طور پر نہیں ہوئی ہے ۔ تین الگ الگ کہانیاں ہیں ــــــــ ایک سیمی کی، دوسری عابدہ کی تیسری طوائف امتل کی جن میں باہم کوئی ربط نہیں اور انہیں آپس میں جوڑنے والا ناول کا راوی اور مرکزی کردار قیوم ہے ۔ ناول کے سبھی کردار چوبین ہیں ــــــ ایسے بے جان کاٹھ کے الّو کہ ان کے قریب دو گھڑی تک بیٹھنا بھی سوہانِ روح ہے ۔ ناول میں کرداروں کی صحبت صحبتِ ناجنس بن جائے تو ناقابلِ برداشت بن جاتی ہے ۔ ان کرداروں میں صرف دو کردار دل چسپ ہیں ۔ عابدہ اور امتل ۔ لیکن ناول کا سب سے زیادہ غیر دل چسپ نکمّا، بے معنی، مرکھنا، پژمردہ، بیمار اور انتہا درجے کا بور کردار قیوم کا ہے جو اتفاق سے بلکہ ناول نگار کی بے پروائی سے نہایت ہی اٹکل طریقے پر ناول کا مرکزی کردار بن گیا ہے ۔ اوّل تو وہ اس قدر انفعالی، بیمار، اعصاب زدہ، حسِ مزاح سے عاری اور نکمّا ہے کہ اسے تو پہلی ہی کہانی میں آفتاب اور سیمی کی محبت کے راوی کا رول ادا کر کے رخصت ہو جانا چاہیئے تھا ۔ وہ پہلی کہانی کا راوی رہتا تو کالج کے نوجوان طالبِ علم اور آفتاب کے روم پارٹنر اور دوست کے طور پر آتا اور رخصت ہو جاتا ۔ لیکن بانو قدسیہ کو تو اس کے گلے میں دو اور کہانیوں کی مالائیں ڈالنی تھیں اور اسے گدھ بنانا تھا ۔ قیوم مرکھنا ہی نہیں بلکہ مرا ہوا کردار ہے، بدبودار جس کے تن پر گوشت سڑ گیا ہے لیکن بانو قدسیہ اسے چھوڑتی نہیں، قلم کی چونچ سے نوچتی بھنبھوڑتی رہتی ہیں ۔ وہ اس قابل نہیں کہ سیمی کا ہمدرد اور غم گسار بنے ۔ لاحاصل محبت کی ماری ہوئی اس قریب المرگ لڑکی

کا نہ صرف وہ غم گسار بنتا ہے بلکہ بستر کا ساتھی بھی۔ سیمی کو پروا نہیں کیوں کہ آفتاب کو اپنی روح دینے کے بعد اور محبت میں ناکام ہونے کے بعد وہ اپنے بدن کی تذلیل کیے جاتی ہے۔ بانو قدسیہ لکھتی ہیں :

"جب آفتاب کو اس کے جسم کی ضرورت نہ تھی تو اس کا جسم کوڑے کا ڈھیر تھا۔ اب اسے فکر نہ تھی اس کوڑے کے ڈھیر پر کون اپنی غلاظت پھینکتا ہے "۔

ایک اور جگہ لکھتی ہیں :

"دراصل مغربی تعلیم نے اس کے اندر ایک خاص قسم کی منفرد وفا پیدا کر دی تھی۔ جس کا تعلق صرف روح سے تھا اسے جسمانی تعلقات کی رتی برابر پروا نہ تھی"۔

اب دیکھیے" بانو قدسیہ تو پورے مغرب کو یہ سبق پڑھانا چاہتی ہیں کہ ان کی تمام اعصاب زدگی اور نوجوانوں کے جنسی انتشار اور اس کی پیدا کردہ دیوانگی کا سبب رزقِ حرام ہے اور زنا بھی رزقِ حرام ہی کے ذیل میں آتا ہے۔ لیکن مغرب کی کوشش تو روح اور جسم کی ثنویت کو ختم کرنے کی رہی ہے۔ آج سے نہیں جان ڈن کے زمانے سے۔ ایک نظر سے دیکھیں تو مادہ پرست تمدن بدن کی حرمت کا قائل ہے کیوں کہ روح کے مذہبی تصور کے ضعیف ہو جانے کے بعد آدمی کا بدن ہی اس کی جان ہے، زندگی ہے، اس کا کل اثاثہ ہے۔ مشرق نے تصورات کی خاطر "عصمت عزت، لاج، خاندان، نیکی، پوترتا کی خاطر بدن کے خلاف جو جرائم روا رکھے ہیں ان کے شاہد تو تاریخ کے وہ منظر نامے ہیں جو دختر کشی، ستی، بیوہ یا مطلقہ یا کنواری عورتوں کے جلتے بدنوں کے دھوئیں سے دھندلائے ہوئے ہیں۔

ہمارے مذاہب بھی تو روح کو بچانے کی خاطر، واسناؤں کو دبانے اور بدن کے تقاضوں کو کچلنے کے لیے بدن کو کیسی کیسی کٹھنائیوں میں مبتلا کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ جدید مغربی لڑکی روح اور جسم کی ایسی کسی ثنویت کی قائل نہیں۔ آزادی جنسی ہو یا ذہنی اپنے مسائل لاتی ہے جو غلامی جمود اور گھٹن کے پیدا کردہ مسائل سے مختلف ہوتے ہیں۔ آزادی سے ہم اس لیے خوف کھاتے ہیں کیوں کہ عورتوں اور بچوں اور غریبوں اور اقلیتوں کو دبا کر کچل کر ہم نے اپنے لیے جو آسائشوں آسودگیوں اور رعایتوں سے چھلکتا ہوا معاشرہ قائم کیا ہے اس کی بنیادیں اکھڑ جاتی ہیں۔

دوسری کہانی عابدہ کی ہے جو ایک مڈل کلاس بیاہتا عورت ہے۔ قیوم کی بھابی کی رشتہ دار ہے۔ اس کا شوہر ایک معمولی دکاندار ہے جس سے اس کی بنتی نہیں ہے۔ وہ قیوم کے کمرے میں آتی رہتی ہے اور نہایت

شوخ اور دل چسپ باتیں کرتی ہے۔ گاؤدی قسم کے قیوم کے مقابلے میں وہ نہایت شوخ اور چنچل ہے اور جہاں قیوم کی آزاد خیالی اور آزادہ روی بے جان اور پژمردہ ہے وہاں عابدہ کی مذہبی آرتھوڈوکسی ٹھوس اور جاندار ہے۔ عابدہ ناول کا سب سے جاندار کردار ہے لیکن بانو قدسیہ خود سمجھ نہیں پاتیں کہ وہ اس سے کیا کام لینا چاہتی ہیں۔ کچھ سمجھ میں نہیں آتا تو وہ بھی قیوم کو اس کے ساتھ ہم بستر کرا دیتی ہیں۔ بانو قدسیہ پھر خدا بنی بیٹھی ہیں کہ جس سے جو چاہا کام لے لیا۔ اس ناول کا ہی نہیں بلکہ ان کے افسانوں کا بھی جن میں سے بعض بہت اچھے ہیں یہی حال ہے کہ وہ کرداروں کی نفسیات اور شخصیت کو حساب میں رکھے بغیر جو جی چاہا ان سے کروا لیتی ہیں جس سے یہ احساس ابھرتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر کردار کی نہیں پلاٹ کی افسانہ نگار ہیں اور یہی ان کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ پلاٹ میں عمل کردار کے تسلط میں نہیں رہتا بلکہ اس پر بھی قبضہ بانو قدسیہ کا ہی رہتا ہے اور ان کا یہ تصنیفی رویہ انہیں آرٹ کے دائرے سے نکال کر مقبول عام اور تفریحی ناولوں کے دائرے میں لے جاتا ہے۔ اردو کی زیادہ تر خواتین ناول نگار اس کمزوری کا شکار رہی ہیں۔ ان کے مقاصد تو عورت کی ٹریجڈی اور معاشرتی ناانصافی کو پیش کرنے کے ہوتے ہیں لیکن فنی خام کاری کے سبب وہ پلاٹ میں ایسی گرہیں لگاتی ہیں، اتفاقات اور سانحات سے کام لیتی ہیں اور نفسیات ہی نہیں بلکہ اخلاقیات کے پرخچے اڑا کر کہانی کو ایسا موڑ دیتی ہیں جو فلموں، ٹی وی سیریلوں اور تفریحی ناول لکھنے والوں کا شیوہ ہے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ یہ لکھنے والے آرٹ کا ڈسپلن قبول ہی نہیں کرتے۔ یہ ڈسپلن اتنا تو جانکاہ ہوتا ہے کہ ان کا سہل انگار اور بے لگام تخیل اس کی تاب ہی نہیں لا سکتا۔ ناول نگار کو کردار کے نفسیاتی ارتباط اور اس سے سرزد ہونے والے افعال کا نہ صرف پابند ہونا پڑتا ہے بلکہ ان کا ذمہ دار اور جواب دہ بھی۔ آفتاب سیمی سے شادی نہیں کرتا۔ سیمی ماڈرن لڑکی ہونے کے باوجود اس کی محبت میں گھل گھل کر مر جاتی ہے۔ سیمی اپنے ٹھنڈے بدن کو قیوم کے حوالے کر دیتی ہے۔ قیوم ایک زندہ لاش سے زنا کرتا رہتا ہے۔ کیوں کہ اسے سیمی سے محبت ہے۔ سیمی سے صحبت کرنے کے لیے وہ اپنے بدن سے اپنی روح نکال دیتا ہے اور اس میں آفتاب کی روح بھر لیتا ہے۔ سیمی اس طرح قیوم کے ساتھ نہیں بلکہ آفتاب کے ساتھ ہم بستری کا فریب پیدا کرتی ہے۔ یہ پورا کارخانہ ایک معنی میں باطنی ہے، روحانی ہے، پُراسرار ہے۔ نفسیات سے ماورا ہے۔ اس کی تفہیم ایک ہی تصور کے دائرے میں ممکن ہے۔ رزقِ حرام مردارخواری اور گدھ جاتی۔ اور یہ تصور غیر انسانی، غیر عقلی اور بے معنی ہے۔ اتنی بغیر ہم آہنگی کو صرف تفریحی ناول ہی برداشت کر سکتا ہے۔

فنکارانہ ڈسپلن اور نفسیاتی سلیقہ مندی کی یہی کمی قیوم اور عابدہ کے تعلقات میں نظر آتی ہے۔

ایک طرف اخلاق کا مذہبی احساس رکھنے والی شوخ چنچل لڑکی دوسری طرف اخلاق باختہ اعصابی مریض، تجسّس یہی ہوتا ہے۔ یہ کہانی کیا گل کھلاتی ہے۔

عابدہ اور قیوم کے تعلق کی کہانی ایک امید پیدا کرتی ہے کہ اس کہانی میں کوئی نہ کوئی رمز پوشیدہ ہوگا۔ گویہ کہانی شکنجبین کا گلاس نہیں کیوں کہ عابدہ نشہ آور تند و تیز شراب ہے، لیکن قیوم اس شراب کا استعمال نشہ کے لیے نہیں عرفان حاصل کرنے کے لیے کرتا ہے وہ عابدہ سے مباشرت کرتا ہے اپنی کنڈلنی کو بیدار کرنے کے لئے۔ اور کنڈلنی کا سبق بانو قدسیہ نے اچھے ڈھنگ سے پڑھایا ہے۔ باطنی علوم میں وہ ایک ایورتج طالبِ علم کی طرح ہوم ورک کرتی ہیں۔ ناول میں ایسے علوم اور ہوم میڈ نظریات کا بولنے والا اور بانو قدسیہ کا ماؤتھ پیس پروفیسر سہیل ہے جو باتونی ہے، بذلہ سنج ہے۔ پڑھا لکھا ہے لیکن بطور ایک کردار کے بے جان، چوبیں اور سپاٹ ہے۔ اتنا علم، اتنی شوخی، اتنی طراری کے باوجود وہ کوک بھرے کھلونے کی مانند ہے۔ باتوں کے ساتھ وہ بھی اندر سے خالی ہو جاتا ہے۔ اس میں کوئی شخصی وصف نہیں۔ جو کچھ ہے اکتسابی ہے۔ حقیقت میں اکتسابی بھی نہیں کیوں کہ مصنفہ کا ماؤتھ پیس ہونے کے سبب وہ ایسا تھیلا ہے جس میں وہ اپنے علوم کا بھس بھرتی رہتی ہیں۔ ایسے لوگ، زندگی میں بھی غیر دل چسپ ہوتے ہیں کیوں کہ وہ لوگ سادھنا کے پنتھک نہیں ہوتے محض اپاسک ہوتے ہیں۔ راہِ طریقت پہ قدم نہیں رکھتے چلنے کا دم بھرتے رہتے ہیں۔ بانو قدسیہ اتنی تو خود غرض ہیں کہ پروفیسر سہیل کا بطور ویسٹ پیپر باسکٹ استعمال کرنے کے بعد اسے غارت کرنے کے لیے بیچارے کو اخلاقی دوغلے پن کا شکار بناتی ہیں۔ وہ باتیں تو بڑے آدرشوں کی کرتا ہے لیکن اسے اپنی گریڈ، اپنی تنخواہ میں اضافے اور اپنی ترقی کی زیادہ فکر رہتی ہے۔ ہنسی آتی ہے یہ دیکھ کر کہ ایک بے رنگ بے رونق زندگی کی اتنی سی رنگ آمیزی بھی محترمہ برداشت نہیں کرسکتیں۔ ایسی بے کیف زندگیوں کو گلنار کرنے کے لیے تو گناہ بھی مباح ہے۔

بہرحال پروفیسر سہیل قیوم کو کنڈلینی پر لکچر پلاتے ہیں۔ وہ دھان پان اعصاب زدہ پرقانی لونڈا جو کھاٹ سے لگا رہتا ہے پروفیسر کی باتیں سن کر تانترک یوگیوں کی طرح اپنی کنڈلینی کو عرفان کے حِکَر میں داخل کرنے کے لیے عابدہ کے ساتھ سمبھوگ کرتا ہے۔ عابدہ بھی اتنی جلد رضامند ہو جاتی ہے گویا وہ نارتھ سے آئی ہے جہاں لڑکے لڑکیاں کالج کی ہوسٹلوں میں ساتھ سوتے ہیں۔ جو چاہے آپ کا حسن کرشمہ ساز کرے۔

لیکن بانو قدسیہ کے ناول میں سمبھوگ ہمیشہ بے ثمر رہتا ہے۔ لاحاصل کا لفظ اس لیے استعمال نہیں کرتا کہ وہ بانو قدسیہ کی مابعد الطبیعیات کا گہرے معانی سے لبریز ایک ایسا لفظ ہے جسے بے وضو چھونا نہیں چاہیے۔

بے ثمر سے میرا مطلب ہے کوئی معنی خیز تجربہ نہیں بنتا۔ بانو قدسیہ خواہ مخواہ جنسی معاملات کے بیان میں بے جھجک ہونے کا ڈھونگ کر رہی ہیں۔ کون نہیں جانتا کہ وہ ایک دیندار باحیا خاتون ہیں۔ لیکن وہ فن کے جس دائرے میں قدم رکھ رہی ہیں وہاں تو سراسر بے حیائی کی ضرورت پڑتی ہے۔ ایسی بے حیائی مثلاً نارمن میلر، ہنری ملر، میری مکارتھی، جان اپڈائک، کنگزلے ایمس، اور آئرس مرڈوک کے یہاں نظر آتی ہے۔ یہ ہارڈ کور پورنوگرافی ہے لیکن چوں کہ فنی مقصد کے لیے ہے اس لیے معیوب نہیں ہے۔ اس کے مقابلے میں منٹو اور عصمت تو بالکل باحیا لکھنے والے ہیں۔

جدید فکشن میں پورنوگرافی کی لہر کی مختلف وجوہات ہیں۔ سر دست میں صرف ایک پر اکتفا کروں گا۔ جدید مادہ پرست تمدن اگر بدن سے ماورا کچھ نہیں دیکھتا تو بدن اور اس کے تجربات، ان تجربات کا کیف اور کرب، حسن اور بدصورتی دونوں کھل کر سامنے آنے چاہیئں۔ فنکاری کو کلینیکل معروضیت کی بلندی پر لے جانے میں جان اپڈائک کے آرٹ کا حسن رہا ہے۔

لیکن محولہ بالا تمام فنکار باہم مل کر بھی تانترک لوگ سادھنا کے ذریعے کنڈلینی کے سانپ کو حرکت میں لا کر عرفان کے چکر میں داخل کرنے کا عریاں ترین اور فحش ترین بیان کا تہیہ کریں، تب بھی انہیں کامیابی نصیب نہیں ہوگی کیوں کہ ایسے باطنی پراسرار تجربات (اگر واقعی ان کی کچھ حقیقت ہے) لفظوں کی گرفت میں نہیں آتے۔ یہی نہیں بلکہ اگر انہیں بیان کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو مضحکہ خیز معلوم ہوتے ہیں۔ چناں چہ ادب میں زیادہ تر ایسی باتوں کا بیان طنز و مزاح کے ذریعے ہی ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو عزیز احمد کا افسانہ "تصویرِ شیخ" یا ڈی کیمیرون کی کہانیاں یا بالزاک کی DROLL STORIES - یہی نہیں بلکہ ہمارے یہاں پاکھنڈی مہاتماؤں عیار درویشوں، مٹھ اور خانقاہوں کے سادھوؤں، راہبوں راہباؤں، رمتے فقیروں پیروں، برہم چاریوں بھوت پریت جھاڑنے والے مجاوروں وچ ڈاکٹروں گویا پورے مافوق الفطرت ناٹک کے اداکاروں پر جو ادب ملتا ہے وہ انہیں بے نقاب ہی کرتا ہے۔ یا پھر بڑے رشی منیوں، تپسویوں، اور سنتوں کی ترغیبات کے افسانے ہیں جس کا آرکی ٹائپ مینکا کے ذریعے وشوامتر کے تپ کا بھنگ ہے۔ اور فلابیر کی سینٹ انتونی کی ترغیب کا افسانہ ہے اور ٹالسٹائی کی وہ شہرۂ آفاق تین کہانیاں جن میں تپسویوں کی جنسی ترغیبات کا نہایت ہی خوبصورت بیان ہے۔ چیخوف کے یہاں پادریوں اور راہبوں پر بے حد خوبصورت کہانیاں ہیں لیکن وہ ان پر اندرونی بے قراری کا بیان کرتی ہیں۔ ڈھونگی مہاتما ہمارا اسکہ بند مزاحیہ کردار رہا ہے۔ اور آخر میں جان اپڈائک کا ناول ایس [S] دیکھیے جس کا موضوع آچاریہ رجنیش جیسے مہاتما کا امریکہ میں آشرم ہے۔ اس کے طنز کی زد

میں پوری مشرقی روحانیت ہے بے شک یہ ناول TOUR DE FORCE ہے اور ہندو تھیولوجی، مانی تھیوجی اور روحانیت کو تخیل میں جذب کر کے لکھا گیا ہے، اس لیے دل چسپ، ہونے کے باوجود معمولی درجے کی چیز ہے جو پھر اس بات کا ثبوت ہے کہ ایسے ناول اپنی تمام ہنرمندی کے باوصف دستاویزی، مطالعاتی اور اکتسابی ہوتے ہیں اور ان کا مصنوعی پن انہیں آرٹ کے منزہ ترین نمونے کی سطح پر پہنچنے نہیں دیتا۔

یہ باتیں میں ملحدانہ یا تشکیکی نقطۂ نظر سے نہیں لکھ رہا ہوں گو ذاتی طور پر ان امور کی طرف میرا نقطۂ نظر یہی ہے۔ میرے کہنے کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ مذہبی، روحانی یا مافوق الفطری تجربات ادب کا موضوع نہیں بن سکتے۔ دنیا بھر کا قدیم اور عہدِ وسطیٰ کا ادب اسی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ شاعری کی تو خیر بات ہی الگ ہے کہ تصوف، ماورائیت اور سریت اس کے خمیر میں پڑے ہوئے ہیں۔ ہم ہماری بات کو ناول اور ڈرامے تک محدود رکھیں تو اور برناڈ شا تک کا شاہکار سینٹ جان پر ہے۔ گناہ اور کفارے کی تفہیم با تھورن اور گراہم گرین میں دیکھیے۔ عیسائیت کی لہر دوستووسکی میں ملاحظہ کیجیے۔ ہرمن ہیس اور گراہم گرین کا نام میں لے ہی چکا ہوں۔ یہی نہیں بلکہ SAINT HOOD یا ولایت کے موضوع پر آسٹریلین ناول نگار مورس ویسٹ کی ناول دیکھیے۔ خود جان اپڈائک نے خوبصورت کہانی SAINT کے عنوان ہی سے لکھی ہے۔ اس موضوع پر ایلیٹ کے ڈرامے بیسویں صدی کا گراں بہا سرمایہ ہیں، اور انداک سنگھ نے تو خیر ان کن کہانیاں لکھی ہیں۔

رہا جنس کی سریت اور ماورائیت کا معاملہ جس میں بانو قدسیہ کو دل چسپی ہے تو کاش وہ لارنس کے دو چار ناول ڈھنگ سے پڑھ لیتیں۔

اور جہاں تک متصوفانہ تجربات کا تعلق ہے پورا روحانی ادب فطرت کی سریت کے مکاشفات سے بھرا پڑا ہے۔ اور کامیو کے افسانے زانی عورت (AN ADULTEROUS WOMAN) کو تو میں مکاشفہ کا شاہکار سمجھتا ہوں جس میں صحرا میں تاروں بھرے آسمان کا عورت کا پُراسرار متصوفانہ تجربہ مباشرت کے ابتہاج کے استعارے کے ذریعہ ظاہر ہوا ہے۔

"راجہ گدھ" کی تیسری کہانی قیوم سے عمر میں بیس سال بڑی امتل طوائف کی ہے۔ امتل کا کردار اس وقت تک دل چسپ رہتا ہے جب تک وہ قیوم کے متعلق جذباتی اور اپنی دکھیاری ذات کے تعلق سے رقت انگیز نہیں بنتی۔ دونوں کے جنسی تعلق میں کوئی معنویت اور باہمی لگاؤ میں نفسیاتی گہرائی اور جذباتی پیچیدگی نہیں ہے اور گو امتل کی طرف بانو قدسیہ کا رویہ سخت گیر نہیں لیکن ان کے اندر جو مولوی بیٹھا نہیں رزقِ حرام کا سبق

پڑھا رہا ہے وہ اُنہیں زیادہ انسانی اور زیادہ ہمدردانہ رویّہ اپنانے بھی نہیں دیتا۔ ناول میں طوائف کو لانے کی کوئی ضرورت ہی نہیں تھی کیوں کہ اس کا رزق سراسر حرام کا اور اس کا وجود گناہ آلودہ ہے۔ لیکن منٹو ایسا نہیں سمجھتا۔ وہ نہ طوائف کے وجود کو گنہگار سمجھتا ہے نہ اس کی کمائی کو رزقِ حرام۔ بلکہ اس کی نظر میں وہ سب سے زیادہ حلال کی کمائی ہے۔ اسے اس کے پیشے پر نہ اعتراض ہے نہ اسے گھن آتی ہے۔ اس نے طوائف پر جو کچھ لکھا اس کا مقصد نہ تو اسے سیتا اور مریم ثابت کرنا تھا نہ اس کے وجود پر لگی کالک کو دھونا۔ بلکہ صرف یہ بتانا تھا کہ وہ ہماری تمہاری دنیا کی دوسرے انسانوں جیسی ہی ایک عام عورت ہے جس کا پیشہ اس کی انسانی شخصیت کو کم یا زیادہ اچھا نہیں بناتا۔ وہ اندر سے عورت ہی رہتی ہے جس کے اندرونی جذبات اور احساسات دوسری عورتوں سے مختلف نہیں ہوتے۔ وہ بھی بے لوث اور دردمند اور مامتا سے بھری ہو سکتی ہے۔ یہ ایک بہت بڑا انقلابی قدم تھا۔ دراصل منٹو نے قلم کے ایک ہی جھٹکے سے گناہ اور ثواب کے مذہبی پیمانوں کو انسانی اعمال کی کسوٹی کے درجے سے خارج کر دیا۔ اگر آپ حالی کی "بیوہ کی مناجات" کو غور سے پڑھیں تو وہاں بھی یہی رویّہ کارفرما نظر آئے گا۔ حالی نے بھی بیوہ کے المیے کو خالص انسانی سطح پر سمجھنے کی کوشش کی ہے اور اس کا کوئی مذہبی یا ماورائی حل تلاش نہیں کیا۔ ہیومنزم اس طرح آرٹ کا بہت اہم عنصر بنتا ہے۔ اس کی جگہ مذہب دردمندی نہیں بلکہ عقائد کی سخت گیری لے کر آتا ہے۔ بہرحال اتمل کو اس کا بیٹا قتل کر دیتا ہے اور یہ کہانی بھی ناول کی معنویت میں کچھ بھی اضافہ کیے بغیر ختم ہو جاتی ہے۔ فلموں اور مقبولِ عام ناولوں میں ان عورتوں کو جو زنا بالجبر یا گناہ کا شکار ہوتی ہیں حادثے یا قتل کے ذریعہ خارج کر دیا جاتا ہے تاکہ کہانی کے سلجھتے دھاگوں میں وہ کوئی الجھاؤ پیدا نہ کریں۔

ناول کا آخری باب "رات کے پچھلے پہر" ہے۔ اور اس کا ذیلی عنوان ہے "موت کی آگاہی"۔ اس باب میں ناول کی ساری گتھیاں سلجھ کر پھر سے الجھ جاتی ہیں۔ قیوم اب آخری تجربے سے گذرتا ہے یعنی شادی کرتا ہے۔ گویا نارمل زندگی حاصل کرنے کا یہ اس کا آخری علاج ہے یا پہلا قدم۔ بہرحال وہ اپنی بھابی صولت سے لڑکی تلاش کرنے کے لیے کہتا ہے لیکن اس شرط کے ساتھ کہ لڑکی باکرہ ہو۔ گویا یمّی عابدہ اتمل کے مردار جسموں کا گوشت کھا کر گِدھ تھک گیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ مطلقہ کیوں نہیں۔ نیاز فتحپوری کے شہاب کی طرح بیوہ کیوں نہیں؟ یہ تو مردار نہیں ہوتیں بلکہ مظلوم ہوتی ہیں۔ بہرحال روشن نام کی ایک لڑکی سے اس کی شادی ہوتی ہے جو حجلۂ عروسی میں قیوم کو بتاتی ہے کہ وہ ایک بچّے کی ماں بننے والی ہے۔ قیوم پر بجلی تو گرتی ہے لیکن وہ سنبھل جاتا ہے۔ روشن

کو اپنی ہی گلی کے ایک پتنگ بنانے والے کے لڑکے افتخار سے محبت تھی۔ بچہ اسی کا ہے اور افتخار جدہ میں ہے فطری طور پر قیوم روشن سے کہتا ہے کہ وہ افتخار کو خط لکھے۔ وہ طلاق دے کر افتخار کے ساتھ اس کی شادی کرا دے گا ورنہ اس کے بچے کو اپنائے گا۔ گِدھ میں سے اب نئے قیوم کا جنم ہوتا ہے جو سنت ہے۔ لیکن قیوم کے لیے اب سنت بننا کچھ مشکل نہیں تھا۔ وہ موت کے قریب ہو رہا تھا اور اس باب پر موت کے گہرے سائے پڑے ہیں۔ لوگوں میں، چیزوں میں، اپنی زندگی میں اس کی دل چسپیاں جو شروع ہی سے کم تھیں اب ویسے بھی نہ ہونے کے برابر رہ گئی تھیں۔ روشن کو وہ اپنے پاس رکھ کر بھی کیا کرتا۔ بلکہ ٹھیک ہی ہے کہ افتخار موجود ہے اور وہ حق دار کو اس کا حق پہنچاتا ہے ورنہ روشن سانپ کی وہ چھچھوندر بن جاتی جو نہ نگلتے بنتی نہ اگلتے۔ لہٰذا گدھ میں سے سنت کے جنم کا جو علامتی فائدہ ہیں بانو قدسیہ کو دینا چاہتا تھا وہ بھی نہیں دے سکا۔ اس کہانی کی مشابہت منٹو کے شاہکار "باسط" سے ظاہر ہے۔ لیکن باسط میں سے ایک دردمند انسان اس وقت جنم لیتا ہے جب وہ اپنی دلہن کو جس نے حرام کے بچے کا اسقاط کیا ہے اپنا لیتا ہے۔ یہاں شیطان میں سے سنت نہیں بلکہ عام انسان میں سے ایک دردمند انسان کا جنم دکھایا گیا ہے جو بالآخر سنت کے مقام ہی کو چھوتا ہے۔

ان الجھاؤں کے علاوہ آخری باب میں روحانیات کے طلسمات کا بھی بہت زور ہے۔ ارواح کو بلایا جاتا ہے اور ان سے باتیں ہوتی ہیں۔ ایک بزرگ ہیں جو تصورِ اسمِ ذات سے اگلی دنیا کھولتے ہیں جس سے انسان عالمِ ناسوت سے پرواز کرتا عالمِ ملکوت جبروت اور لاہوت میں داخل ہوتا ہے۔ پتہ نہیں کون سے عقائد کے مطابق ایسا ہوتا ہے کہ مرنے کے بعد فرشتے روحوں کو چھوٹے بڑے ڈبوں یا کیپسول میں بند کر کے سمندر کی تہہ میں چھوڑ آتے ہیں۔ کچھ روحیں ڈبے پر زور دیتی ہیں اور آزاد ہو کر سمندر کی تہہ سے نکل آتی ہیں۔ باقی تہہ میں قیامت تک کیپسول میں قید پڑی رہتی ہیں۔ ایک سائیں ہیں جو سیڑھیوں کے ذریعے قبر میں اُترتے ہیں اور پروفیسر سہیل اور قیوم بھی ان کے ساتھ قبر کے تہہ خانے میں جاتے ہیں۔ یہاں انہیں موت کے فرشتے کی پھنکار گردن پر محسوس ہوتی ہے اور یہاں وہ ممی اور قیوم کے باپ کی روح سے ملنے والے ہوتے ہیں۔ لیکن ایک دن قبر دھنس جاتی ہے۔ سائیں جی کو سمادھی مل جاتی ہے اور قیوم باہر ہی رہ جاتا ہے۔ سائیں جی کے ساتھ عالمِ بالا پر پرواز کرنے کا اچھا موقعہ گنوا دیتا ہے۔ "موت انسان کی محسن ہے۔ نہ آتی تو اس زندگی کو کتنی پائداری ہوتی جس میں حزن و ملال کے سوا کچھ نہیں۔" ایک نورانی بزرگ کہتے ہیں "آج تم نے بہت بڑا موقعہ گنوا دیا۔ پیر و مرشد کے ساتھ چلے جاتے تو عاقبت سنور جاتی۔" "اگلی جمعرات کو تم کو یہیں اس لڑکی کا دیدار ہوگا، جس کا تم نے ذکر کیا ہے۔ اگر

چوک گئے تو ساری عمر کے لیے مجذوب ہو جاؤ گے۔ حواس قائم رکھے تو اس سے فیض حاصل ہوگا۔ دیکھو عرفان اور دیوانگی میں بس ایک حواس کا فرق ہوتا ہے۔ حواس قائم رہیں تو عرفان نہ رہیں تو دیوانگی "۔ بہر حال موت کی پرچھائیوں میں قیوم اتفاق سے موت کا سنہری موقعہ کھو کر زندہ رہ جاتا ہے۔ اور آفتاب لندن سے اپنے ابنارمل بچے کو لے کر آتا ہے جو عجیب عجیب خواب دیکھتا ہے۔ چاند کو دو ٹکڑے ہوتے دیکھتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو دنیا کا نجات دہندہ سمجھتا ہے۔ کبھی کبھی وہ فر فر عربی بولنے لگتا ہے۔ عبرانی میں باتیں کرتا ہے۔ " ابو! آپ کو نظر نہیں آتا وہ گنبد۔ اس کے DOME کے نیچے چودہ طاق ایک طرف۔ وہ دیکھیے ابو کبوتر اڑ رہے ہیں۔ مدینے کی سڑکوں پر لوگ بھاگ رہے ہیں اس گنبد کی طرف..... روسی، افریقی، امریکی..... اذان ہو رہی ہے ابو..... آپ کو لوگ بھاگتے ہوئے نظر نہیں آتے۔

اور ناول کا خاتمہ ان خوبصورت جملوں پر ہوتا ہے۔

" افراہیم خوابوں کی آخری سیڑھی پر سر بسجود تھا۔"
میں پاگل پن کی پہلی اور اسفل ترین سیڑھی پر محجوب کھڑا تھا۔

اور ہم دونوں کے درمیان انسان کا مسئلہ ارتقاء کھنچی کمان کی مانند تنا ہوا تھا، انسان کو ایب نارمل سے سُپر نارمل تک پہنچنے کے لیے جانے ابھی کس کس منزل سے گزرنا ہے؟ "

بس عام قاری ایسے ہی جملوں کے جھانسے میں آجاتا ہے اور " راجہ گدھ " کے سحر میں گرفتار ہوجاتا ہے۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ بانو قدسیہ کی طاقت ان کی شگفتہ زبان اور نیم رومانی اسلوب میں ہے۔ یہ اسلوب کم از کم " راجہ گدھ " کی حد تک مصوّرانہ اور مرقع سازانہ کم ہے اور سوائے قیوم کی ماں کی موت کے کسی تصویر کو نقش گر اور پُر تاثیر نہیں بناتا۔ لیکن اس اسلوب کے جوہر ان کے افسانوں میں کھلتے ہیں۔ گو بہت سی کہانیوں کے کل پرزے ٹھیک سے نہیں بیٹھتے، لیکن جب جب افسانے کے وضعی رشتے موزوں ہوتے ہیں اسلوب افسانے کو یک لخت عام سطح سے بلند کر دیتا ہے۔

اب افسانوں کی بات چھڑی ہے تو " راجہ گدھ " کی بحث کو میں ان کے ایک افسانے " ہو نقش اگر باطل " کے ذکر ہی سے آگے بڑھاؤں گا۔ استعاروں سے چھلا چھل خوبصورت اسلوب میں لکھا گیا یہ افسانہ محبت کی تکون کی الم ناک کہانی ہے۔ ایک شادی شدہ ڈاکٹر جو ایک بچے کا باپ ہے ایک اور لڑکی کی محبت میں گرفتار ہوتا ہے اور شوہر بیوی اور یہ لڑکی تینوں ایک دوسرے کو اتنا چاہتے ہیں کہ وہ ایک دوسرے کے بارے میں

سب کچھ جاننے کے باوجود خاموش رہتے ہیں اور اسی خاموشی سے ایک دوسرے کو تباہ کر دیتے ہیں۔ بیوی نیند کی گولیاں کھا کر خودکشی کرتی ہے اور شوہر لڑکی کے ساتھ شادی کر کے مرحوم بیوی کی کربناک یاد اور نئے ازدواج کی مسرت میں زندگی گذار دیتا ہے۔

یہ افسانہ بھی شکنجبین کا گلاس ہے۔ اور خوبصورت استعاروں کے برف کے ٹکڑوں سے لب ریز ہے اس لیے قاری چسکیاں لے کر پیتا ہے۔ لیکن افسانہ بے معنی ہے۔ چوں کہ یہاں رزقِ حرام کے نظریے کو اساس نہیں بنایا گیا اس لیے گِدھ اور مردار خواری کا معنوی پہلو بھی نہیں اُبھرتا۔ زیادہ سے زیادہ اس کہانی کو بیمار رومانیت کی نہایت ہی لجلجی اور جذباتی کہانی کہا جاسکتا ہے۔ رومانیت ایسی دلدل ہے جس میں بیوی کی خودکشی بھی دھنس جاتی ہے مجھے تو عنوان بھی سمجھ میں نہیں آیا۔ باطل نقش کس کا ہے۔ یہ عنوان تو سیمی آفتاب اور قیوم کی کہانی کا ہونا چاہیے تھا کہ یہاں تینوں نقش باطل ہیں۔ کہانی میں قیمت عطیہ یعنی بیوی چکاتی ہے جو بے گناہ ہے اور نقش اسی کا مٹتا ہے۔

بانو قدسیہ کے افسانے عموماً عورت مرد کے اسی نوع کے آڑے ترچھے تعلقات پر مبنی ہیں جس کے سبب ان کے یہاں وہ رنگا رنگی نہیں جو ایک بڑے افسانہ نگار کی دنیائے افسانہ میں ہوتی ہے۔ اوّل تو یہ کہ زندگی ایسے رومانی قصوں سے عبارت نہیں۔ دوم یہ کہ زندگی محض ازدواج بھی نہیں۔ ذاتی طور پر میں تو محسوس کرتا ہوں کہ بانو قدسیہ کو عورت مرد کے تعلقات کی کہانیاں لکھتے وقت بہت احتیاط سے کام لینے کی ضرورت ہے۔ ان کے قلم میں ایک خاص قسم کی مریضانہ رومانیت کا زہر اس قدر بھرا ہوا ہے کہ اس کی نوک ازدواجی جوڑے کو چھو جاتی ہے تو وہ سانپ کے کاٹے کی طرح نیلا پڑ جاتا ہے۔ صرف بیدی سے مثال قائم کریں تو ازدواجی زندگی کا ایک رومان ہے جو ''گرم کوٹ'' میں جھلکتا ہے، ایک رزمیہ ہے جو ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں بیان ہوا ہے ایک المیہ ہے جس کا شاہکار ''گرہن'' ہے اور ایک طربیہ ہے جو ''ہڈیاں اور پھول'' میں ظاہر ہوا ہے۔ منٹو کے یہاں ازدواجی زندگی کے جنسی نفسیاتی پہلو اور عصمت کے یہاں اس کے جنسی نیز سماجی اور اخلاقی پہلو نمایاں ہیں۔ لارنس اور جان اپڈائک کی بے شمار کہانیاں ازدواجی زندگی کا ژرف بیں مطالعہ پیش کرتی ہیں۔ اس معاملے میں اہم نکتہ یہ ہے کہ افسانہ نگار کو نفسیاتی اور سماجی حقیقت کی بڑی پاس داری کرنی پڑتی ہے۔ چوں کہ ایسی کہانیاں انسانی تعلقات کی ہیں اس لیے لازمی طور پر ان کا سروکار طور طریقوں اور زندگی کے قرینوں سے ہوتا ہے جو نفسیاتی اور سماجی حقیقت نگاری کا تقاضا کرتی ہیں۔ بانو قدسیہ کی فنکارانہ کمزوری سامنے کی چیز ہے۔ ان کی حقیقت نگاری میں کھوٹ ہے۔

یہی بات ہم ان کی مذہبیت، روحانیت، سریت، ماورائیت اور تصوّف کے متعلق کہہ سکتے ہیں۔ یعنی یہ کہ انہیں جتنا ماورائی ہونا چاہیے تھا اتنی نہیں ہیں۔ ان کی ماورائیت بھی ارضی ہے اور روحانی سربلندی اور سرشاری کی بجائے ان کے یہاں قبر کی تاریکیوں میں روحوں سے ملاقات کا بدن میں پھریریاں پیدا کرنے والا بیان ملتا ہے۔ مذہب تصوّف اور روحانیت ان کے یہاں ایک رومانی احساس اور ماورائی تخیّل کی توسیع نہیں بلکہ اس ذہنیت کا شاخسانہ ہے جو مذہب کو کرشموں، قبروں، روحوں، خوابوں اور بشارتوں گویا عامیانہ توہمات کے ایک پورے کارخانے سے بلند ہونے نہیں دیتا۔ ان کا سریت پسندانہ احساس نہ تاروں بھرا آسمان دیکھتا ہے نہ کہساروں کی خاموش باتیں سنتا ہے۔ نہ وہ رگِ سنگ میں لہو کی گردش دیکھ سکتی ہیں نہ گل کی کلی چٹک کر انہیں کوئی پیغام دیتی ہے۔ جب موقعہ آیا کہ رومانی تخیّل ایک جست لگائے اور ناپید اکنار فضاؤں میں آوارہ بادل کی طرح اڑتا پھرے انہوں نے اس کے ہاتھ میں بدنا تھمادیا اور وضو کرا نے بٹھا دیا۔ ان کے یہاں روحانیت توہمات کی بیسڑیوں میں جکڑی ہوئی ہے۔ اور تو کچھ نہیں کاش وہ ہرمن ہیس کے ناول اور افسانے پڑھ لیتیں۔

مذاہبِ عالم کی بنیاد خوف کی جبلت پر ہے۔ خدا کے قہر و غضب کا خوف، آفاتِ آسمانی، نارِ جہنم اور عذابِ قبر کا خوف، ________ اور ان سب کا سرچشمہ ہے موت کا خوف۔ فطرت کے تناظر میں موت بقولِ چکبست ان اجزا کی پریشانی ہے جس کے باہم ملنے سے زندگی کی نمود ہوئی تھی۔ لاکھوں کروڑوں سال سے ارب ہا ارب پرندے فطرت کی آغوش میں پیدا ہوتے بکھرتے اور پھر فطرت کا جزو بنتے رہے ہیں۔ کروڑوں کی تعداد میں چڑیاں کہاں پیدا ہوتی ہیں اور کہاں مر کھپ جاتی ہیں ہمیں پتہ بھی نہیں چلتا۔ تمام جانوروں میں صرف ایک آدمی ہے جو مرنا نہیں چاہتا۔ اس کی ابدیت کی خواہش نے دنیا کے تمام مذاہب کو ایسے ناکوں چنے چبوائے ہیں اور مابعد الطبعیاتی طلسمات کے ایسے کارخانے کھلوائے ہیں کہ خدا اور اس کی خدائی سحر خیز بن گئے ہیں۔ مذاہب موت کو انسان پر آسان کیا کرتے لسے اور مشکل بنا دیا اور ابدی عذاب ... بدیت کا پھندا اس کے گلے میں ڈال دیا۔ تصوف کا سب سے بڑا کارنامہ ہی یہ ہے کہ ایک ہی جست میں وہ تمام مذاہب سے بلند ہو جاتا ہے اور طاقت اور قہاری کو محبوبیت اور جمال میں بدل دیتا ہے اور خوف کی بجائے عشق کے جذبے کو اپنی اساس بناتا ہے۔ تصوّف یا سریت نے دنیا کے ہر ادب کو اتنا رنگ و آہنگ بخشا تو اس کا سبب یہی ہے کہ تصوّف کا تعلق حسن عشق اور کیف و سرشاری اور انبساط و نشاط سے ہے۔ یہ بات غلط نہیں کہی گئی کہ تصوّف مذہب کی جمالیات ہے اور گیت، سنگیت، رسم و رواج

اور میلوں ٹھیلوں کے ذریعے ایک عام آدمی کی مذہبی زندگی میں تہذیبی رنگ بھرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناول "چاندنی بیگم" کا سب سے اچھا باب "کلچر ہیرو" کا ہے جس میں تصوّف کے اسی تہذیبی تناظر کو خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے جب کہ "گردشِ رنگ چمن" میں میاں صاحب کے کرشموں اور معجزات کے ذریعے روحانی شخصیت کا جو خاکہ وہ تعمیر کرنا چاہتی تھیں اس میں انہیں اتنی کامیابی نہیں ملی۔

اس کا مطلب یہ نہیں کہ ناول روحانیت کا بیان نہیں کر سکتا۔ در اصل روحانی مکاشفات کا بیان گو خود شاعری کی دسترس میں نہیں ہے لیکن تخیّل اور فطرت کے سرّی تجربات کا بیان وہ کر سکتی ہے جیسا کہ ورڈزورتھ اور شیلی کی شاعری سے ظاہر ہے۔ البتہ روحانی تلاش کی کہانی ناول بہت اچھے طریقہ پر سنا سکتا ہے۔ ہرمن ہیسں کے ناول یہاں مثالی حقیقت رکھتے ہیں۔ کرشمہ یا معجزہ اس تلاش کی آخری منزل ہو سکتی ہے جیسا کہ سامرسٹ ماٹم کے مشہور ناول "مون اینڈ سکس پنس" میں وہ رشی جس کے ہاتھ میں سکّہ پگھل جاتا ہے اس تلاش کی آخری منزل ہے جس سے ناول کا آغاز ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سادھک یا سالکِ راہ یا جاتری کی تھیم کا استعمال جس خوبی سے ہماری فلموں نے کیا ہے اس کی مثال ہمارے ناولوں میں نہیں ملتی۔

اب جبکہ فلم کا ذکر آ ہی گیا ہے تو اپنی بات میں ایک فلم کے تذکرے پر ہی ختم کروں گا جس کی مشابہت "راجہ گدھ" کی تھیم سے بہت گہری ہے۔

مجھے پتہ نہیں اس دنیا میں رزقِ حرام سے کیا مراد لی جائے اور میں یہ بھی نہیں جانتا کہ آیا اس دنیا میں آدمی رزقِ حرام سے بچ سکتا ہے ــــــــ لیکن اس دنیا میں ایک نہیں ہزاروں آدمی ایسے مل جائیں گے جو فیصلہ کرتے ہیں کہ وہ حطامِ دنیا کی لالچ میں نہیں پھنسیں گے اور رشوت نہیں لیں گے اور سرکار کی کوئی چیز اپنی ذات کے لیے استعمال نہیں کریں گے (یعنی حضرت علی کے اسوۂ حسنہ کی پیروی کریں گے کہ بیت المال کا کام کاج پورا ہوا تو موم بتی بجھا دی اور اپنے مطالعے اور لکھنے کے کام کے لیے اپنی موم بتی جلالی) ہاں ایسے لوگ دنیا میں ہوتے ہیں اور بے داغ زندگی گذارتے ہیں۔

ایسے ہی ایک آدمی پر رشی کیش مکرجی نے فلم بنائی تھی جس کا نام تھا "ستیہ کام"۔ اس فلم کی کہانی راجندر سنگھ بیدی نے لکھی تھی۔ یہ ہندستان کی چند بہت ہی اچھی فلموں میں شمار ہوتی ہے۔

"ستیہ کام" ایک ایسے آدرش وادی نوجوان کی کہانی ہے جو رشوت اور بے ایمانی کے پیسے کو ہاتھ لگانا پاپ سمجھتا ہے لیکن اس پاپ نگری میں اسے پاکیزہ زندگی گذارنے اور ایماندار بنے رہنے کے لیے ایسی

، آزمائشوں اور کٹھنائیوں سے گذرنا پڑتا ہے کہ زندگی اجیرن ہو جاتی ہے۔ اس کے مرنے کے بعد اس کا ایک کلرک دوست اس کی بیوی سے کہتا ہے کہ وہ تو شری رام کرشن پرمہنس اور رمن مہارشی قسم کا آدمی تھا۔ دیکھیے سنت ہمارے بیچ میں ہوتا ہے تو ہم پہچانتے نہیں ہیں، جب وہ خانقاہ نشین ہو جاتا ہے تو ہمارے لیے سنت ہو جاتا ہے۔ اخلاقی آئیڈیالزم کی آخری منزل SAINTLINESS ہی ہے اور اس منزل تک پہنچنے کے لیے آدمی کو بڑیا تناؤں سے گذرنا پڑتا ہے۔ اس فلم کی خوبی یہ ہے کہ خیر و شر کی اس دنیا میں ایک معمولی آدمی اپنے اخلاقی استقلال کے ذریعے ایک عظیم آئیڈیل کا اثبات کرتا ہے۔ بانو قدسیہ کے ناول میں آئیڈیل کا اثبات نہیں ہے بلکہ آئیڈیل کے نہ ہونے کے منفی اثرات کا بیان ہے جو پوری انسانیت کا CONDEMNATION بن جاتا ہے۔ بیدی کی فلمی کہانی "معمولی میں سے غیر معمولی آدمی کے جنم کی داستان سناتی ہے اور "راجہ گدھ" اسی ڈائمنشن سے محروم ہے۔ یہ بتانا بہت مشکل ہے کہ ایماندار آدمی کیا نہیں کھاتا۔ یہ بتانا بہت آسان ہے کہ گدھ کیا کھاتا ہے ●●

ڈاکٹر جمیل جالبی

دانشور نقاد : فراق گورکھپوری

شاعر فراق کی بات تو اکثر ہوتی ہے اور آئندہ بھی ہوتی رہے گی لیکن دانشور و نقاد فراق کی بات کم بلکہ بہت کم ہوتی ہے ۔ جو کچھ فراق نے پڑھا ، جو کچھ فراق نے زندگی میں دیکھا ، جو کچھ فراق نے مطالعے و مشاہدے کے عمل سے گزرتے ہوئے سوچا اس کا اظہار انہوں نے نثر میں کیا ہے ۔ یہی وہ خیالات و احساسات ہیں جنہوں نے ان کی شاعری کو بنیادیں فراہم کی ہیں ۔ ان کے تخلیقی عمل کو جہت دی ہے ، ان کے شعور کو تراشا خراشا اور ان کی شخصیت کو وہ بنایا ہے جو آج وہ ہمیں نظر آتی ہے ۔

فراق گورکھپوری سے میں اس وقت متعارف ہوا جب ۱۹۴۵ء میں وہ میرٹھ آئے تھے ، اور محمد حسن عسکری ، جو اس زمانے میں میرٹھ کالج میں انگریزی پڑھاتے تھے ، انہیں لیکچر کے لیے کالج لائے تھے ۔ میں اس زمانے میں تیسرے سال کا طالب علم تھا ۔ خواب دیکھنے کا زمانہ تھا اور ادب کا چسکا ایسا لگا تھا کہ دنیا میں ادب کے علاوہ کوئی چیز ، کوئی بات اچھی نہیں لگتی تھی ۔ اس دن فراق صاحب نے اردو شاعری کے بارے میں باتیں کیں اور ایسے دل چسپ و دل نشیں انداز میں کیں کہ ہم سب ان کے گرویدہ ہو گئے ۔ فرمائش پر شعر بھی سنائے ۔ شعر اس طرح پڑھے جیسے وہ ان پر ہی نہیں بلکہ ہم سب پر وارد ہو رہے ہیں ۔ ٹیڑھی مانگ ، بھرا بھرا جسم ، واضح خدوخال ، شیروانی پہنے ہوئے ۔ صحت مند و توانا ، دیکھنے میں بھی اچھے اور سننے میں بھی اچھے ۔ پھر اس کے بعد انہیں غالباً ۱۹۵۰ء میں کراچی کے ایک مشاعرے میں دیکھا ۔ سلیم احمد اور میں ان سے ملنے گئے ۔ عالم کیف و سرور میں تھے ، کچھ اور لوگ بھی بیٹھے ہوتے تھے ۔ اس کے بعد پھر ان سے ملاقات نہیں ہوئی لیکن ان کی غزلیں اور مضامین جب بھی اور جہاں بھی چھپے ، تلاش کر کے توجہ سے پڑھتا ۔ یہ سلسلہ آج تک جاری ہے ۔

محمد حسن عسکری ان کے شاگرد بھی تھے اور شیدائی بھی۔ جب بھی کوئی نئی غزل یا تحریر چھپتی تو وہ خاص طور پر ذکر کرتے۔ ۱۹۴۵ء میں میں نے ان کی دو کتابیں خریدیں۔ ایک "اندازے" اور دوسری "اردو کی عشقیہ شاعری"۔ "روپ" ۱۹۴۷ء میں ہاتھ لگی اور اس کے بارے میں میں نے ایک مضمون "فراق کی رباعیاں" کے نام سے ۱۹۴۹ء میں لکھا جو آج بھی میرے پہلے تنقیدی مضامین کے مجموعے "تنقید اور تجربہ" میں شامل ہے۔ اس زمانے میں حسن عسکری میرے لیے ادب اور ادیب کا مثالی نمونہ تھے۔ اور فراق گورکھپوری، عسکری صاحب کے لیے ایک بڑے شاعر، بڑے دانشور اور بڑے نقاد کا درجہ رکھتے تھے۔ انہوں نے "ساقی" دہلی کے دسمبر ۱۹۴۴ء کے شمارے میں "اندازے" کے بارے میں اور دسمبر ۱۹۴۵ء میں "اردو کی عشقیہ شاعری" کے بارے میں اپنے کالم "جھلکیاں" میں کچھ اس طور پر ان دونوں کتابوں کا تعارف کرایا تھا کہ میں مسحور ہو گیا تھا اور آج تک وہ اثر اسی طرح تازہ ہے۔ آزادی کے بعد پاکستان سے جو الہ آباد جاتا اور فراق سے مل کر آتا تو میں ان سے ملنے ضرور جاتا۔ عسکری صاحب سے بھی کچھ خبریں مل جاتی تھیں۔ مجتبیٰ حسین مرحوم نے بھی فراق کے ہوشربا قصے سنائے۔ آخری بار ان کے بارے میں مختار زمن صاحب سے معلوم ہوا جو ۱۹۷۷ء میں الہ آباد میں ان سے مل کر آئے تھے۔ اس وقت فراق صاحب گھٹیا کے مرض میں مبتلا تھے، ریڑھ کی ہڈی میں سخت تکلیف تھی اور پروسٹیٹ کی بیماری بھی شدید تھی۔ وہ تولیہ ڈالے برہنہ بیٹھے رہتے۔ "پیر ٹیڑھے ہو جانے کی وجہ سے پاجامہ پہننا دشوار ہو گیا تھا۔ ساتھ ہی ساتھ کمر کے درد کے سبب ایک کچا دھاگا بھی ناقابل برداشت ہو گیا تھا"[1] جنوری ۱۹۷۸ء میں عسکری صاحب مر گئے اور فراق صاحب کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کا صدر دروازہ بھی بند ہو گیا۔ رسائل و جرائد اور کتابوں کی آمد پہلے سے بند تھی۔

فراق صاحب کے بارے میں یہ بات ہم سب جانتے ہیں کہ وہ اردو، انگریزی اور ہندی میں لکھتے تھے۔ ان کے اظہار کی بنیادی زبان اردو تھی اور انگریزی و ہندی میں وہ عام طور پر اردو ادب و شاعری کے بارے ہی میں مضامین لکھتے تھے۔ انہوں نے افسانے بھی لکھے[2] اور تنقیدی مضامین بھی۔ تقریباً ایک ہزار صفحوں پر مشتمل تنقیدی مضامین کا ایک مجموعہ، جو بہت سے رسالوں میں محفوظ تھا، دیمک کی نذر ہو گیا[3] ان کے علاوہ وہ انٹرویو ہیں جو مختلف اخبارات و رسائل میں شائع ہوئے، وہ مضامین ہیں جو اردو زبان کے حال و مستقبل کے بارے میں انہوں نے لکھے اور وہ تقریریں ہیں جو فراق نے مختلف

جلسوں میں یا ریڈیو سے نشر کیں۔ اب جب کہ فراقؔ ہمارے درمیان نہیں ہیں، ان کی ساری تحریروں، تقریروں، گفتگوؤں کو یکجا، مرتب و شائع کرنے کی ضرورت ہے تاکہ فراقؔ کا بحیثیت مجموعی جائزہ لے کر اردو ادب کی تاریخ میں ان کا مقام متعین کیا جاسکے۔ یہ کام ہندستان ہی میں ہو سکتا ہے اور جتنی جلد ہو جائے اتنا اچھا ہے ورنہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کو جمع کرنا مشکل ہوتا جائے گا۔

فراقؔ مغضوب الغضب انسان تھے اور اسی لیے انہوں نے بے شمار لوگوں کو ناراض کیا تھا۔ ان کے زخم خوردہ لوگ ابھی زندہ ہیں۔ وہ بھی جنہوں نے ان کی گندگیوں اور ان کے کردار کو ناپسند کیا تھا۔ وہ لوگ بھی جو انہیں بڑا شاعر اور بڑا دانشور سمجھ کر آئے تھے اور رنجیدہ و کبیدہ خاطر ہو کر لوٹے تھے۔ فراقؔ "جھک مار نیاز مندی"، [۴] اور "روحانی ضعفِ باہ" [۵] کے قائل نہیں تھے۔ ان کا ظاہر و باطن ایک تھا اسی لیے شاعر و دانشوروں کی ناز برداری نہ کرنے والا معاشرہ ان سے ناراض ہو جاتا تھا۔ فراقؔ چوں کہ ہندستان میں تھے اور پاکستان میں ان کی آمد بہت کم تھی اس لیے ہندستان میں وہ متنازع شخصیت کے حامل تھے جبکہ پاکستان میں ان کے مدّاحوں، پرستاروں اور شاگردوں کی کثیر تعداد موجود تھی اور ان کی ہر بات دل چسپی سے سُنی جاتی تھی۔

محمد حسن عسکری نے پاکستان میں فراقؔ کو نئی نسل کے فکر و شعور کا حصّہ بنانے میں اہم کردار ادا کیا تھا۔ اب ہمیں فراقؔ کو صرف ان کی تحریروں کے حوالے سے دیکھنا چاہیے۔ اب وہ آپ کو، مجھے ناراض نہیں کریں گے۔ صرف لفظ باقی رہ گئے ہیں اور یہی وہ اصل اثاثہ ہے جو فراقؔ نے ہماری اور آنے والی نسلوں کے لیے چھوڑا ہے۔

غرض کے کاٹ دیے زندگی کے دن اے دوست
وہ تیری یاد میں ہوں یا ترے بھلانے میں

رگھوپتی سہائے فراقؔ گورکھپوری [۲۸ - اگست ۱۸۹۶ء [۶] ، ۲۲ فروری ۱۹۸۲ء] اردو ادب کی روایت کے بڑے دھارے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے والد عبرتؔ گورکھپوری بھی شاعر تھے اور ان کے چچا بھی۔ اردو زبان، ادب و شاعری ان کے خاندانی ماحول کا حصّہ اور ان کا ورثہ تھے۔ فراقؔ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "شعر میری زندگی ہے اور اردو اس کا ذریعہ۔ اس طرح اردو میری زندگی ٹھہری"۔ [۷] مزاجاً جذباتی اور جبلّی طور پر حسن پرست [۸] محبت و نفرت کی غیر معمولی شدّت ان کے اندر موجود تھی [۹]

سترہ برس کی عمر میں شادی ہوئی"، جس نے جیسا کہ انہوں نے خود لکھا ہے "ان کی " زندگی کو ایک زندہ موت بنا کر رکھ دیا"۔ [۱۰] اور ان کا " وجود غصے اور نفرت کا ایک پکا پھوڑا بن کر رہ گیا [۱۱] ان کی بیوی نے بتایا کہ "جب شادی کے بعد میں سسرال آئی تو پتا چلا کہ جو لڑکی شادی سے پہلے دکھائی گئی تھی وہ نہیں ہوں"۔[۱۲] بی اے کا نتیجہ نکلنے سے پہلے ہی ان کے والد منشی گورکھ پرشاد عبرت، جو شہر کے سب سے بڑے وکیل تھے، وفات پا گئے اور ایک کچی گرہستی کے تمام مسائل ان کے سر پر آ گئے۔[۱۳] پی سی ایس میں جو انتخاب ہوا تھا اس سے بھی استعفاء دے دیا۔[۱۴] آزادی کی تحریک میں ڈیڑھ برس تک قید فرنگ جھیلی۔[۱۵] فراق نے لکھا ہے کہ " ان تکلیف دہ اور کرب آگیں حالات میں شاعری شروع کی اور کوشش کی کہ اپنی ناکامیوں اور زخمی خلوص کے لیے اشعار کے ذریعہ مرہم فراہم کروں"۔[۱۶] ان کی " دلچسپیاں یا.... زندگی کے محرکات حسن و عشق و شاعری کے علاوہ تمام علوم و فنون سے تھیں، تمام انسانی کلچر سے تھیں، اپنے وطن کی بدنصیبی اور غلامی کی زنجیریں توڑنے کی کوششوں سے تھیں"۔[۱۷] یہی وسیع دلچسپیاں ان کی نثری تحریروں، ان کے خطوط، ان کے انٹرویو اور ان کی تنقید میں نظر آتی ہیں اور انہیں دلچسپیوں نے ان کی شاعری کو وہ بنایا جو وہ ہے۔ ان سب حالات سے ان کے مزاج میں ایک ایسی شدت پیدا ہو گئی جس نے ساری عمر انہیں تنہا رکھا۔ جو وہ کہتے اس پر دوسروں کو عمل کرنے پر مجبور کرتے۔ اپنی بات پر اڑنا اور اڑے رہنا ان کا مزاج بن گیا۔ ۱۹۵۸ء میں الٰہ آباد یونیورسٹی سے ریٹائر ہوئے تو کریانے کی دوکان کھول لی۔ جو پونجی تھی اس کا ایک حصہ اس میں ڈوب گیا۔ اشاعت گھر کھولا تو وہ بھی نہیں چلا۔ مرغیاں پالنے کا شوق ہوا تو حکم ہوا کہ سویرے ایک گھنٹے تک مرغیوں کو نہلایا جائے۔ جب مرغیاں بیمار پڑنے لگیں تو حکم ہوا کہ دوا میں تھوڑی سی شراب ملا دی جائے۔ اس کا اثر یہ ہوا کہ اور جلد مرنے لگیں۔ جب کوئی مرغی مرتی تو فراق کچھ دیر کے لیے اداس ہو جاتے اور موت کا فلسفہ بیان کرنے لگتے۔[۱۸] مزاج کی اسی شدت کی وجہ سے وہ ایک دنیا کو اپنا دشمن بنائے ہوئے تھے۔ اگر کسی لفظ کا تلفظ غلط ہو جاتا تو پارہ چڑھ جاتا۔ وہ بنگالی ڈاکٹر جو حالت بیماری میں ان کے گٹھیا زدہ پیروں کو ورزش کرانے آتا تھا اسے ایک دن کسی انگریزی لفظ کے غلط تلفظ پر یہ کہہ کر نکال دیا کہ کل سے آپ یہاں نہیں آئیں گے۔ میرا پیر جاہے ٹھیک ہو یا نہ ہو، مجھے ساری تکلیفیں برداشت ہیں مگر غلط تلفظ میں برداشت نہیں کر سکتا۔ بڑی تکلیف ہوتی ہے صاحب۔[۱۹] رمیش چندر دویدی کی بیٹی بیمار ہوئی تو جو بھی ملنے آتا اس کے لیے دوا ضرور پوچھتے۔ ایک دن کہنے لگے کہ رمیش ایک گدھا خریدنا ہے۔ ذرا پتہ کرنا کہاں ملے گا۔ رمیش نے پوچھا مگر گدھا

کس لیے؟ کہنے لگے آج بہرائچ سے ایک صاحب آگئے تھے۔ وہ شاعر بھی تھے اور حکیم بھی۔ انہوں نے بتایا ہے کہ گدھے کا دودھ بہت فائدہ کرے گا۔ رمیش کو ہنسی آگئی، تو فراقؔ بگڑ کر بولے "صاحب! آپ مذاق سمجھتے ہیں اور یہاں بچّے کی موت اور زندگی کا معاملہ ہے۔"[۲۰] یہ تھا وہ مزاج جس سے فراقؔ نے زندگی بسر کی۔ دوستوں کو ناراض کیا۔ مداحوں کو دور کیا اور خود بھی ساری عمر تکلیفیں اٹھاتے رہے۔ تخلیقی انسان شاید یہی کرتا ہے اور یہی فراقؔ نے کیا۔

تنقید، دانش وری کی روایت کا وہ بڑا دھارا ہے جس میں ایک طرف سارے سماجی علوم، ادبیات اور فنون آکر مل جاتے ہیں اور دوسری طرف کلچر کی رنگارنگی اس میں تنوع پیدا کر دیتی ہے۔ اگر فراقؔ کی نثری تحریروں کو اس زاویۂ نظر سے دیکھا جائے تو فراقؔ کی شخصیت اس دور کے ادب پر چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ ان کا بنیادی حوالہ یقیناً ادب ہے اور اسی حوالے سے انہوں نے بنیادی مسائل پر اظہار خیال کیا ہے۔ وہ بنیادی مسائل جن سے بڑا اور زندہ ادب تخلیق ہوتا ہے۔ وہ مسائل جن سے زندگی کو آگے بڑھانے والا کلچر وجود میں آتا ہے۔ فراقؔ کے بارے میں حسن عسکری نے لکھا ہے کہ "ہماری شاعری کے تنقیدی شعور کو فراقؔ نے پہلی مرتبہ زبان دی ہے۔"[۲۱] زبان دینے سے مراد یہ ہے کہ اردو شاعری کے بارے میں وہ خیالات اور زاویے جو نئی تعلیم یافتہ نسل کے ذہن میں مبہم طور پر موجود تھے، فراقؔ نے انہیں، شاعروں کا مطالعہ کرتے ہوئے اس طور پر بیان کیا کہ نئی نسل کا شعور روشن ہو گیا۔ ان کی تنقیدی تحریریں پڑھ کر ذہن کو وہ تخلیقی آسودگی ملتی ہے کہ وہ شاعر اور وہ خیالات ادبی روایت کا حصّہ بن جاتے ہیں۔ یہی وہ پہلو ہے جو تنقید کو تخلیق بنا دیتا ہے اور یہی وہ تنقید ہے جسے خود فراقؔ "خلاقانہ تنقید" زندہ تنقید یا تاثرانہ تنقید"[۲۲] کہتے ہیں۔ تاثرانہ یا تاثراتی تنقید کلام شاعر کے بارے میں صرف تاثرات بیان کرنے کا نام نہیں ہے۔ تاثرات تو کسی صورت میں ہر قسم کی تنقید میں ضرور ہوتے ہیں۔ آپ مطالعۂ ادب میں تاثرات کو پوری طرح نظر انداز بھی نہیں کر سکتے۔ اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ آپ شاعری اور تہذیبی اقدار کے تعلق سے کسی شاعر اور اس کی شاعری کو عہد حاضر کے حوالے سے کیسے دریافت کرتے ہیں۔ تنقیدی یا جمالیاتی شعور تو اسلاف شعراء کے اندر موجود تھا ورنہ جیسا کہ خود فراقؔ نے لکھا ہے کہ " ان کی شاعری اس قابل ہوتی ہی نہیں کہ جدید تنقید نگاروں کو ان میں اتنے محاسن نظر آسکیں اور ان کے کلام سے اتنے نکات نکل سکیں۔"[۲۳] فراقؔ نے یہی کیا اور اس تنقیدی شعور کو زبان دے کر اردو تنقید اور ادب کی نئی روایت کا حصّہ بنا دیا۔ فراقؔ کی تحریروں نے گزشتہ ساٹھ پینسٹھ سال

کی ادبی فضا، تنقیدی شعور اور مذاقِ دانشوری کو بنایا سنوارا ہے اور ادب کے تعلق سے نئے نئے سوالات اٹھائے ہیں وہ پہلے دانش ور ہیں جس نے ادب کے تعلق سے کلچر کے مسئلے کو اسی طرح اٹھایا ہے جس طرح میتھیو آرنلڈ اور ٹی ایس ایلیٹ نے اٹھایا تھا اور اس طرح وہ میری روایت کا حصہ ہیں۔

آرنلڈ اور ایلیٹ سے فراقؔ کا مزاجی رشتہ اس لیے بھی واضح ہے کہ فراقؔ بھی آرنلڈ اور ایلیٹ کی طرح، بنیادی طور پر شاعر تھے اور اپنی تنقیدی تحریروں کے ذریعے اپنے مزاج و رنگِ شاعری کو آگے بڑھانا چاہتے تھے تاکہ جو کچھ وہ شاعری میں کر رہے ہیں یا کرنا چاہتے ہیں اس کے لیے فضا ساز گار ہو سکے۔ اسی لیے وہ اکثر اپنی شاعرانہ آرزوؤں اور شاعرانہ تخلیقات کے درمیان فاصلے کو ناپتے اور متعین کرتے نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے فراقؔ نے جو پرانی اور نئی شاعری کا مطالعہ کیا اور اس مطالعے سے خود اپنی شاعری کا جو رنگ بنایا، اُسے اپنی تنقیدوں سے مزید اجاگر اور عام کرنے کا کام لیا۔ اس سے ایک ساتھ دو پہلو سامنے آتے۔ ایک یہ کہ ان کی تنقیدوں سے وہ رنگ، وہ شعور اور جمالیاتی قدریں سامنے آئیں جنھیں فراقؔ اپنی شاعری میں پیش کر رہے تھے اور دوسرے قدیم شعراء کا وہ رنگِ سخن بھی ان کے خلاقانہ تنقیدی شعور سے جھلکنے لگا جو اب تک ان کی اصطلاحات میں بند تھا جنہیں پرانے شعراء شاعری کی تحسین یا تنقیص کے لیے، استعمال کرتے تھے۔ فراقؔ نے اپنی تنقیدمیں، شاعری اور روایت کے تعلق سے، بنیادی سوالات اُٹھائے اور نئی تنقیدی زبان میں ان شعراء کے کلام کے مطالعے سے ان کی وضاحت کی۔ میتھیو آرنلڈ نے زیرِ مطالعہ شاعر کی اپنی تنقیدوں میں اس طرح تشکیلِ نو کی کہ وہ شاعر اور اس کی شاعری دورِ حاضر کے حوالے سے بامعنی نظر آنے لگے۔ فراقؔ نے بھی اردو تنقید میں یہی کام کیا۔ اس کی سب سے کامیاب مثال مصحفی (۱۹۳۹ء) کا مطالعۂ شاعری ہے جسے آج بھی پڑھیے تو اردو شاعری کی روایت میں مصحفی کی منفرد آواز ہمارے باطن میں اُتر جاتی ہے۔ حالیؔ اور ذوقؔ کے مطالعے میں بھی یہی صورت نظر آتی ہے۔ اس عمل سے انہوں نے ہمارے گونگے شعور کو زبان دے کر اردو تنقید کو بولنا سکھا دیا۔ اردو تنقید میں دانشوری کی یہی وہ روایت ہے جس کے ترجمان فراقؔ گورکھپوری ہیں۔

آرنلڈ نے کہا تھا کہ شاعری اور مذہب اس وسیع تر اکائی، کی شاخیں ہیں جسے کلچر کہا جاتا ہے اور جو ان مروجہ خیالات و اقدار کے مجموعے کا نام ہے جن کے اندر کوئی مُعاشرہ رہتا اور زندگی بسر کرتا ہے۔[۲۴] فراقؔ نے لکھا ہے کہ "دنیا میں جو دور آرہا ہے وہ محض سیاسی یا معیشتی جمہوریت کا دور نہیں ہے بلکہ تمدن اور تہذیب یعنی کلچر کی جمہوریت کا دور ہے"[۲۵] فراقؔ کی تنقید اور فکر پر آرنلڈ کے اثرات نمایاں ہیں۔

ایلیٹ کی تنقیدی تحریروں میں اس کے مخصوص تخلیقی رویّوں اور اقدار کا اظہار ملتا ہے۔ وہ شاعری کی قدر و اہمیت کا تعین تو کرتا ہے لیکن اس کی تنقید میں سوانحی حصّہ نہیں ہوتا۔ تنقید میں ایلیٹ کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ "دیانتدارانہ تنقید اور حسّاس توصیف شاعر پر نہیں بلکہ شاعری پر توجہ مرکوز کرتی ہے"۔ ایلیٹ کسی دور یا شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک طرف اپنے قارئین کے مذاقِ سخن کو سنوارتا ہے اور اس رنگِ سخن کو ابھارتا ہے جس میں وہ خود شاعری کر رہا ہے تاکہ قارئین اسی سطح پر اس کی شاعری کو بھی قبول کر سکیں۔
مابعد الطبیعاتی شاعری کا مطالعہ اسی ذیل میں آتا ہے۔ صفِ دوم کے شعراء کی اہمیت بھی اسی زمرے میں آتی ہے۔ آرنلڈ اور ایلیٹ دونوں بڑے شاعروں کے جادو کو توڑتے ہیں مثلاً ایلیٹ ٹینی سن اور سوئن برن کو تو اہمیت دیتا ہے لیکن شیلی اور کیٹس کو اہمیت نہیں دیتا۔ فراقؔ بھی محدود طور پر اسی تنقیدی روش کو اختیار کرتے ہیں ——————— وہ ایک طرف مثال میں اپنے اشعار پیش کرتے ہیں تاکہ زیرِ مطالعہ شاعر کے ساتھ ان کے رنگِ سخن کی انفرادیت واضح ہوتی جائے، دوسرے ان رنگوں کو مسترد کرتے جاتے ہیں جو خود ان کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتے۔ اقبالؔ کی شاعری بھی ان کے لیے اسی ذیل میں آتی ہے۔ فراقؔ کہتے ہیں کہ حالیؔ کے برخلاف اقبالؔ کے ہاں بلند تفکّر یا فلسفیانہ دماغ تو ملتا ہے "لیکن بدنصیبی سے ایک جنگجوئی کا جذبہ بھی ان کے یہاں ملتا ہے اور طاقت یا قوّت خواہ کسی طرح کی بھی ہو اس کے لیے ایک اندھی پرستش بھی اقبالؔ کے ہاں ملتی ہے۔ جنگیں جیتنے، ملکوں کو فتح کرتے اور ان پر اسلامی حکومتیں قائم کر دینے کو اقبالؔ بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ ایک سنگین کرختگیٔ مزاج کا اثر ان کا کلام پڑھ کر ناگزیر ہو جاتا ہے"۔[۲۶] یہ وہ عمل ہے جو بڑی آوازوں کو سفاکی کے ساتھ دبانے کے لیے اپنے پہلے مضمون میں ایلیٹ نے ملٹن کے ساتھ کیا تھا اور یہی وہ عمل ہے جو فراقؔ اپنے دور کی غالب آواز یعنی اقبالؔ کے ساتھ کرتے ہیں۔ ایلیٹ کی طرح وہ بھی صفِ دوم کے شعراء کی اہمیت واضح کرتے ہیں۔ آرنلڈ اور ایلیٹ کی طرح ان کی تنقیدی و دانشورانہ تحریر یا گفتگو شاعر کی حیثیت میں ان کی مدد کرتی ہیں اور ان کے اس مقصد کو آگے بڑھاتی ہیں۔

آئی۔ اے۔ رچرڈس کا اثر بھی فراقؔ کی تنقید میں متن اور نفسیاتی پہلو کے مطالعے میں نظر آتا ہے لیکن فرق یہ ہے کہ فراقؔ کے یہاں دورانِ مطالعہ شاعر پوری طرح زندہ و باقی رہتا ہے، تنقید پڑھتے ہوئے ہم اس کے اچھوتے پہلوؤں سے لطف اندوز بھی ہوتے ہیں جبکہ رچرڈس کے ہاں شاعر محض ایک

تجرباتی آلہ (EXPERIMENTAL WEAPON) بن کر رہ جاتا ہے۔ یف آر لیوس کے اثرات بھی فراق کے ہاں ملتے ہیں بالخصوص ان حصوں میں جہاں وہ اشعار کے متن کا مطالعہ ہیئت اور تکنیک کے لحاظ سے کرتے ہیں۔ رچرڈس اور لیوس کے ملے جلے اثرات ان کے اُن دو مضامین کے دوسرے حصوں میں خاص طور پر نمایاں ہیں جو انہوں نے ذوق اور حالی کے بارے میں لکھے ہیں اور جہاں ذوق اور حالی کی غزلوں کا فنی و تاثراتی تجزیہ کیا گیا ہے[۲۶]۔ فراق نے یہ اثرات تو قبول کیے ہیں لیکن اپنی تنقید میں کسی ایک دبستان کے ہو کر نہیں رہ گئے بلکہ حسبِ ضرورت ہر ایک سے استفادہ کیا ہے اسی لیے یہ سب اثرات ان کے ہاں گھل مل گئے ہیں۔ یہی امتزاج ان کی تنقیدی فکر کی خصوصیت ہے اور یہی امتزاج آج کی اردو تنقید کی ضرورت ہے۔

شاعروں کے بارے میں فراق کی تنقیدوں کو پڑھئے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ شاعر اپنی تمام خصوصیات کے ساتھ آپ کے سامنے آگیا ہے اور اب آپ اس کی شاعری سے پہلے سے کہیں زیادہ لطف اندوز ہوسکتے ہیں۔ فراق کا اندازِ نظر، ان کی باتیں آپ کے اندر آسودگی پیدا کرتی ہیں، بہت سے مسائل اور سوالات جو آپ کے ذہن میں موجود نہیں تھے اور اگر تھے بھی تو پوری طرح واضح نہیں تھے، فراق کی تنقید پڑھ کر واضح اور صاف ہو جاتے ہیں۔ اس طرح اس شاعر کی نہ صرف انفرادیت آپ کے سامنے آجاتی ہے بلکہ دوسرے شعراء سے اس کا تقابل بھی واضح ہو جاتا ہے۔ زندگی اور عہدِ حاضر کے حوالے سے اقدار اور شعور کی گرہیں کھل جاتی ہیں اور ذہن سوچنے لگتا ہے۔ عہدِ حاضر، شاعر اور فراق سب یکجا ہو کر آپ کے سامنے آکھڑے ہوتے ہیں۔ مثالوں کی کثرت سے کلام کا بہترین انتخاب آپ کے مطالعے میں آجاتا ہے۔ پھر وہ ان کیفیات اور محسوسات کو، جو دورانِ مطالعہ ان پر مرتسم ہوئے، شعر کی طرح بیان کرنے کی کوشش میں نئے الفاظ، فقرے اور مرکبات تلاش اور وضع کرتے ہیں تاکہ اپنے تاثرات، مشاہدات اور تجربات کو قاری تک پہنچا سکیں۔ وہ اپنی تنقید کے ذریعے ان تجربوں سے، جن سے وہ دورانِ مطالعہ دوچار ہوئے، وہ شاعر اور اس کی تخلیقات جس طرح سے اور جس جس موقع پر ان کی زندگی کے باطنی تجربات کا حصہ بنے، جس جس طرح سے ان کے اندر جمالیاتی قدروں کو اجاگر کیا، ان سب کو وہ پُر اثر طریقے سے بیان کر دیتے ہیں اور اسی کوشش اور عمل کو وہ زندہ یا خلاقانہ تنقید کہتے ہیں۔ اس خلاقانہ تنقید میں وہ ان تجربوں کو جن سے وہ دورانِ مطالعہ گزرے اور اس فرق کو، جو ایک شاعر اور دوسرے شاعر کے درمیان انہوں نے محسوس کیا اور وہ باطنی واردات جو ان پر ظاہر ہوئیں جب بیان کرتے ہیں تو ان کا تنقیدی انداز فطری طور پر از خود شاعرانہ ہو جاتا ہے اور قاری کی دلچسپی بڑھ جاتی ہے جیسے:

"میر کا سوز و ساز ایک نرم اور معتدل شکل میں مصحفی کے ہاں موجود ہے اور یہ نرمی و اعتدال ایک لغوی صفت نہیں ہے بلکہ ایک اثباتی صفت ہے۔ پھر دلّی میں مصحفی تنہا وہ شخص ہے جس کی طبیعت کو سوداؔ کے رنگِ طبیعت سے خاص مناسبت تھی، وہ شگفتگی و رنگینی، وہ البیلا پن اور رسیلا پن، وہ سج دھج وہ نشاط و سرمستی جو سوداؔ کی خصوصیتیں تھیں یہی صفات بیک وقت کچھ نرم ہوکر، نکھر کر اور زیادہ سبک رفتار ہوکر مصحفی کی رچی ہوئی اور سنواری ہوئی شاعری میں جلوہ گر ہیں، اگر ہم اس مرکزی و مستقل خصوصیت کو بیان کردینا چاہیں جو میرؔ و سوداؔ کے مختلف اندازوں کو اڑاتے ہوئے بھی مصحفی کے وجدان و کلام میں جاری و ساری ہے تو اس کو ہم ایک رچا ہوا اعتدال کہہ سکتے ہیں یا ایک تحت الغنائی کیفیت، اگر میرؔ کے یہاں آفتاب نصف النہار کی پگھلا دینے والی آنچ ہے تو سوداؔ کے یہاں اس کی عالمگیر روشنی ہے لیکن آفتاب ڈھل جانے پر سہ پہر کو گرمی اور روشنی میں جو اعتدال پیدا ہو جاتا ہے اور اس گرمی اور روشنی کے ایک نئے امتزاج سے جو معتدل کیفیت پیدا ہوتی ہے، وہ مصحفی کے کلام کی خصوصیت ہے[۲۸]۔"

اس شاعرانہ انداز سے بھی شاعر و شاعری کی انفرادیت اس طرح واضح ہوتی ہے جس طرح دھنک میں سات رنگ الگ الگ نظر آتے ہیں۔ یہی خلاقانہ تنقید ہے جسے فراقؔ تاثراتی تنقید بھی کہتے ہیں۔ اس اسلوب کی لفظیات بھی نئی ہے۔ انگریزی زبان کے تنقیدی الفاظ و اصطلاحات کے ترجمے بھی نئے ہیں، تراکیب و مرکب الفاظ بھی نئے ہیں مثلاً اوپر کے اقتباس میں استعمال ہونے والے الفاظ و اصطلاحات کے علاوہ فراقؔ کی تحریروں میں وجدانِ شعری، مزاج، شخصیت، وجدانی شعور، ہمہ گیر تخیل، شگفتگی، نشاط شاعرانہ خلوص، کم سخن سنجیدگی، ماورائی سادگی و معصومیت، انفرادی خلاقی، غم آمیز یا نشاط آمیز وجدان، نسی جاذبیت، شاعرانہ انداز احساس، نظام کائنات، خوشگوار آسودگی وغیرہ وغیرہ وہ الفاظ ہیں جو ہمیں ملتے ہیں، اور آج کی اردو تنقید میں یہ اور ایسے بہت سے الفاظ عام طور پر استعمال ہورہے ہیں۔ فراقؔ کی تنقید نے اردو ادب کو تنقیدی زبان، تنقیدی اسلوب اور تنقیدی شعور دیا۔ ہمارے اندازِ تنقید کو پرانی دنیا سے نکال کر جدید دور میں داخل کردیا اور آج یہ ایک اہم اور باقاعدہ صنفِ ادب بن گئی ہے۔

"اردو کی عشقیہ شاعری" (۱۹۴۵) میں فراقؔ نے ایک مخصوص موضوع کو پیش کیا ہے۔ ساخت

اور ہیئت کے اعتبار سے، فراقؔ کے دوسرے تنقیدی مضامین کی طرح، اس میں بھی ڈھیلاپن موجود ہے لیکن وہ بنیادی سوال جو اس میں اٹھائے گئے ہیں پہلی بار سامنے آئے ہیں۔ فراقؔ نے غزل کے بارے میں اس رائے کو کہ ''اس میں شریفانہ جذبات محبت کے بدلے رکیک، پست اور بے غیرت جذبات کا اظہار ہوتا ہے'' دانشورانہ سطح پر رد کر کے اس سارے مسئلے کو ایک نیا رخ دیا ہے۔'' سپردگی غزل کی جان ہے، محویت غزل کا ایمان ہے''۔[۲۹] یہاں عشقیہ شاعری کا تصور بدل کر ایک نیا ارفع تصور سامنے آتا ہے: ہم اسے سچی عشقیہ شاعری نہیں کہتے جو ہمیں مٹا کر رکھ دے یا جو محبت و زندگی کے لیے حوصلہ شکن ہو، ہم اسے حقیقی شاعری کہتے ہیں جو ہماری رگوں میں خون دوڑا دے اور ہماری زندگی کو بھرپور بنا دے''۔[۳۰] اس کتاب میں فکر و شعور، کلچر اور زبان و ادب سے متعلق وہ سوالات اٹھائے گئے ہیں جو اس وقت بھی اہل ادب کی توجہ کے منتظر تھے اور آج بھی ہیں مثلاً:

> ''ہندستان میں اسلامی کلچر اور خود مغرب کے غیر اسلامی کلچر کو بھی اتنا اور ایسا زمانہ نہیں ملا جتنا اور جیسا زمانہ ہندستان کے کلچر کو مل چکا ہے اور بغیر اس کلچر کے وجود اور احساسِ وجود، حسن و عشق اور احساسِ حسن و عشق میں اس ہم آہنگی، اس شانتی کا احساس پیدا نہیں ہو سکتا۔ سادگی و پرکاری، خیر و برکت اور سلامتی کا وہ مانوس انداز اور وہ رس جسے ہم آبِ حیات یا امرت کہیں پیدا نہیں ہو سکتا جو سنسکرت ادب اور سنسکرت کلچر کو نصیب ہے''۔[۳۱]

یہ بات کہہ کر وہ اپنی ان رباعیات کی طرف توجہ مبذول کراتے ہیں جو بعد میں ''روپ'' کے نام سے شائع ہوئیں اور جن میں سنسکرتی کلچر کو بقول فراقؔ اردو میں پہلی بار پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی تعلق سے وہ ایک اور مسئلے کی طرف بھی توجہ دلاتے ہیں۔ فراقؔ کہتے ہیں:

> ''اردو زبان ہندو مسلمانوں کی مشترکہ زبان ضرور ہے لیکن اردو ادب اس وقت صحیح معنی میں ہندو مسلمانوں کا مشترکہ ادب ہوگا جب اردو لغت اور اردو ادب میں کافی تعداد سنسکرت فقروں اور ٹکڑوں بلکہ کبھی کبھی سنسکرت ترکیبوں کی بھی سلیقے سے جوڑ لی جائے .... سنسکرت الفاظ میں ایک مخصوص زندگی ہے اور ہندستان کی روح ان الفاظ میں جاری و ساری ہے۔ سنسکرت کے ہزاروں ایسے الفاظ ہیں جو اصلی

روپ میں اگر اردو میں فارسی عربی اور ہندی کے ٹھیٹھ الفاظ کے ساتھ شامل کر لیے جائیں
تو اردو زبان کی صوتیات میں نئی نئی تھرتھراہٹیں پیدا ہو جائیں گی۔ اردو کے سازِ نغمہ
میں نئے پردے لگ جائیں گے۔۔۔۔ اور تمام ہندی دنیا اور ہندو دنیا اردو کی طرف
ٹوٹ پڑے گی۔"[۳۲]

یہ ایک ایسا پہلو ہے جس کا تجزیہ اردو شاعروں اور ادیبوں کو ضرور کرنا چاہیے۔ میر نے احساس و جذبہ اور
تجربے کی سطح پر ہندستانیت کا یہ تجربہ اپنی شاعری میں کیا تھا اور اسی ہندستانیت کی وجہ سے میر پر لکھتے ہوئے
میں نے کہا تھا کہ "میر نے ہندستان کی روح کو تخلیقی سطح پر دریافت کر کے اسے ایک ایسی آفاقی صورت
دی جس میں ہندوی تہذیب اور مسلم تہذیب کی روح ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک ایسی نئی صورت
میں جلوہ گر ہوتی ہے جو ہندستانی روح کی مہذب، عالمگیر اور مثالی صورت ہے۔ ساتھ ہی ساتھ تہذیبی
و سماجی سطح پر میر نے ایک ایسی عالمگیر مشترک زبان اور ایک خالص ہندستانی لہجہ بھی دیا ہے جس میں گنوار پن
کے بجائے شائستگی، گھلاوٹ، نرمی اور مٹھاس ہے اور جس کا براہِ راست رشتہ بیک وقت عوام
و خواص دونوں سے گہرا اور قائم ہے۔ میر کی شاعری کی روح، میر کی شاعری کی زبان، میر کی شاعری کا لہجہ
جدید ہندستانی تہذیب کی خالص اور واحد صورت ہے۔ یہ پہاڑ جیسا کام جدید ہندستان کی کسی زبان کے
کسی شاعر نے اس طور پر انجام نہیں دیا۔ یہی وہ سطح اور صورت ہے جس میں ہندستانی تہذیب کے ایک وحدت
ایک اکائی بننے کے سارے امکانات موجود ہیں۔"[۳۳]

فراق کی تنقید کی ایک اور بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ وہ دو رنگوں، دو چیزوں، دو قدروں،
اور دو احساسات کے فرق کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ اس فرق کی تصویر آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ دِلّی
اور لکھنؤ کی زبان کے فرق کے بارے میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

"آرزو لکھنوی کی خالص اردو تو غیر خالص اردو سے بھی زیادہ پُر تکلف ہے ــــ
فارسی الفاظ نکال دینے سے کیا ہوتا ہے۔ زبان کی سادگی میں بھی دِلّی اسکول اور
لکھنؤ اسکول میں بنیادی فرق ہے۔ دونوں کے یہاں سادگی کی روحیں بدلی ہوئی سی
ہیں۔ دِلّی کی سادگی پُرکار ہے، لکھنؤ کی طرار۔ دلّی کی سادہ بولی میں بناؤ ہے، لکھنؤ
کی سادہ بولی میں بناوٹ ہے۔"[۳۴]

حالی کی شاعری پر بحث کرتے ہوئے لکھنؤ کے مذاقِ سخن کے بارے میں لکھتے ہیں کہ :

"لکھنؤ کے مذاق نے شاعری کی جو بھی خدمتیں کی ہوں لیکن یہ واقعہ ہے کہ اس نے شعر فہمی کو عجیب چیز بنا دیا۔ جرأت اور مصحفی کے زمانے تک لکھنؤ میں جو کچھ بھی ہوا ہو لیکن ناسخ کے بعد سے آتش، انیس، امانت اور امیر مینائی اور ان کے بعد چکبست بھی اپنے تمام اختلافات کے باوجود لکھنؤ اسکول کی وہ عام اور خاص صفت رکھتے ہیں جہاں ایک بات کبھی بے تکلف نہیں ہوتی۔ جہاں الفاظ معنی پر حاوی ہوتے ہیں یا جہاں معنی زیادہ سے زیادہ الفاظ کے لغوی مفہوم تک محدود رہتا ہے، الفاظ سے آگے کبھی نہیں بڑھتا...... اس شاعری میں الفاظ و معانی تو صاف نظر آتے ہیں لیکن ان کی تہوں کا احساس نہیں ہوتا، نہ ان کی پرچھائیاں دکھائی دیتی ہیں۔ لکھنؤ اسکول کی مضمون آفرینی میں اگر غور کرو تو ایک نہایت مجہول، معذور، بے بس، قابلِ رحم سادگی ہے.... اس میں پرکار و جریب کی سی پیمائش ہے۔ اس میں صفت، تمثیل و تشبیہہ ہے لیکن وہ چیز نہیں ہے جسے واقعی تغزّل کہہ سکیں اور اسی لیے لکھنؤ حالی کی شاعری کو نہ پہچان سکا۔" [۳۵]

فراق کی تنقیدی فکر میں ایک طرف بات کی تہ تک پہنچنے کی کوشش ملتی ہے اور دوسری طرف اس کا رشتہ کلچر اور سماج سے ملا کر وہ روایتِ دانشوری کو ٹھوس بنیادیں فراہم کر دیتے ہیں۔ دانشوری کی اس روایت نے فراق کی وسیع ذہنی دلچسپیوں کے ساتھ مل کر ان کی تنقید کو حیات آفرینی، تازگی اور حیات و کائنات کے بنیادی مسائل تک رسائی بخشی ہے۔ یہ روایت ان کے انٹرویوں میں، ان کے خطوط میں، ان کی گفتگو میں، ان کی تقریروں میں ہر جگہ ملتی ہے اور یہی وہ قوت ہے جس نے ان کی تنقید کو توانائی دی ہے۔ "من آنم" میں یہ روایت اور ابھر کر سامنے آتی ہے۔ پانچویں دہائی میں جب پاکستان میں اسلامی ادب کی بحث چھڑی تو فراق نے کھل کر اپنے نقطۂ نظر کا اظہار کیا۔ فراق نے لکھا کہ : "اسلامی ادب کے فقرے میں لفظ اسلامی کو ایک ایسا معجزہ سمجھا گیا ہے جو نسلی و مقامی یا جنم بھومی کی خصوصیتوں کو مٹا کر رنگا رنگ زندگی کو ایک رنگ میں رنگ دے گا" [۳۶]

...... بڑا ادب کسی قوم کے اپنی کھال میں مست رہنے کا ادب نہیں ہوتا۔ اس میں آفاقیت و مقامیت کا سنگم ہوتا ہے"۔ [۳۷]

"اردو غزل گوئی" [۳۸] میں فراق نے ماہنامہ "کلیم" میں غزل کے خلاف لکھے جانے والے

مضمون کا جس مدلل اور دانشورانہ انداز میں جواب دیا ہے یوں معلوم ہوتا ہے کہ ادب کا ایک مزاج دان عالم و مفکر غزل کے اسرار و رموز کی تہیں کھول کر اس طور پہ دکھا رہا ہے کہ غزل کی وسعتیں اور وہ پہلو جو نظروں سے پوشیدہ تھے کھل کر سامنے آ گئے ہیں۔ اس بحث نے غزل کے احیاء میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔ اسی دانشورانہ انداز نظر سے فراقؔ نے تنقید کو سلیقہ عطا کیا ہے اور تنقید کے رشتے زندگی اور کائنات کے بنیادی مسائل سے قائم کر دیئے ہیں ''حقیقی شاعری اس شاعری کا نام ہے جو عظمتِ حیات و کائنات کا احساس کرائے'' ''جو دنیا کو اتنی بڑی محسوس کرائے جتنی بڑی معمولی شعور کے انسان کو وہ محسوس نہیں ہو سکتی'' ''محض جذبات خواہ وہ کتنے ہی حسین ہوں بلند شاعری کے لیے کافی نہیں ہیں بلکہ جذبات فکرِ محض کا جزو بن جائیں یا خالص فکر بن جائیں تو بڑی شاعری جنم لیتی ہے۔ کسی قوم کی تاریخ کے وہ ابواب جن میں قومی زندگی، بلند فکریات کی منزل سے گزر رہی ہے انہیں ابواب کا قیمتی ترین حصہ بڑی عظمت شاعری ہے'' ''قومی زندگی کے ارتقاء کا نغمہ حقیقی شاعری ہے۔ انفرادی زندگی کے جذبات بھی قومی زندگی کی عظمت سے ہی عظمت حاصل کرتے ہیں''[۳۹] یہ سب وہ باتیں ہیں جو اردو تنقید میں دانشورانہ سطح پہ اس سلیقے سے بیان ہوئی ہیں کہ ہمارے ادبی کلچر کا حصہ بن گئی ہیں۔ فکر و خیال اور اقدار و شعور کو فراقؔ اس طور پہ بیان کرتے ہیں کہ اس میں کسی قسم کا ابہام نہیں رہتا۔ رمیش نے لکھا ہے کہ فراقؔ نے انہیں بول کر انگریزی میں خط اور پھر پتا لکھوایا۔ دیکھا تو پتے میں ''آر'' ''وی'' پڑھا جاتا تھا۔ فراقؔ کا ناریل چٹخ گیا۔ انہوں نے لفافہ پھاڑ ڈالا اور کہنے لگے ''ہرگز یہ بدتمیزی میں برداشت نہیں کر سکتا۔ ایک حرف دوسرے حرف کی طرح نہیں پڑھا جانا چاہیئے''[۴۰] یہی ان کا مزاج تھا اور یہی چیز ان کی تنقیدی فکر کی بنیادی خصوصیت ہے۔

●●

حواشی

۱۔ نیا دور لکھنؤ، شمارہ مارچ اپریل، مئی ۱۹۸۳، ص ۱۹۸، فراقؔ اپنے گھر میں، از: رمیش چندر دویدی

۲۔ من آنم، فراقؔ گورکھپوری، ادارہ فروغ اردو ۱۹۶۳ء لاہور، ص ۴۷۔

۳۔ ایضاً، ص ۴۷۔۷۵

۴۔ ایضاً، ص ۱۲۱۔

۵۔ ایضاً، ص ۸۹

۶۔ ایضاً، ص ۱۰

۷۔ ایضاً، ص ۵۱

۸۔ ایضاً، ص ۱۱

۹ه ایضاً

۱۰ه ایضاً ، ص ۱۳ ۔

۱۱ه ایضاً ، ص ۵۳

۱۲ه نیا دور لکھنؤ ، شمارہ مارچ ، اپریل مئی ۱۹۸۳ء
ص ۲۰۰ ۔

۱۳ه من آنم ، ص ۱۳ ؛

۱۴ه ایضاً

۱۵ه من آنم ، ص ۶۹ ،

۱۶ه ایضاً ، ص ۱۳ ۔

۱۷ه ایضاً ، ص ۶۹

۱۸ه نیا دور شمارہ مارچ ، اپریل ، مئی ، لکھنؤ ۱۹۸۳ء
ص ۱۸۸ ۔

۱۹ه ایضاً ، ص ۱۹۵

۲۰ه ایضاً ، ص ۱۹۲

۲۱ه جھلکیاں ، مرتبہ ، سہیل عمر ، ص ۱۱۰ ،
مکتبہ اسلوب کراچی ۱۹۸۱ء

۲۲ه اندازے ، فراق گورکھپوری ، ص ۱۲ ،
ادارہ فروغ اردو ، لاہور ۱۹۵۶ء

۲۳ه ایضاً ، ص ۱۱ ۔ ۱۲ ۔

۲۴ه کلچر اینڈ انارکی ، از میتھیو آرنلڈ ، ص ۴۲

۲۵ه اردو کی عشقیہ شاعری ، فراق گورکھپوری ،
ص ۱۳۵ ، سنگم پبلشنگ ہاؤس الہ آباد ۱۹۴۵ء

۲۶ه ۔ من آنم ، ص ۱۹ ۔

۲۷ه دیکھیے 'اندازے' ذوق از ص ۱ ۔ ۲۰۳ ،
حالی از ص ۲۲۵ ۔ ۲۳۰ ، لاہور ۱۹۵۶ء

۲۸ه 'اندازے' الہ آباد ۱۹۵۹ء ، ص ۴۸ ۔ ۴۹ ،

۲۹ه اردو غزل گوئی ، ص ۳ ، ۴ ، ادارہ فروغ
اردو ، لاہور ۱۹۵۵ء

۳۰ه اردو کی عشقیہ شاعری ، ص ۱۸ ۔

۳۱ه ایضاً ، ص ۱۲۰ ۔ ۱۲۱ ۔

۳۲ه ایضاً ، ص ۱۲۰ تا ۱۲۷ ۔

۳۳ه نئی تنقید ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۹۸ ۔ ۱۹۹ ،
کراچی ۱۹۸۴ء

۳۴ه اردو کی عشقیہ شاعری ، ص ۱۲۷ ۔ ۱۲۸

۳۵ه اندازے ، ص ۲۲۸ ۔ ۲۲۹ ـــــ لاہور

۳۶ه من آنم ، ص ۱۲۵ ۔

۳۷ه ایضاً ، ص ۱۲۹ ۔

۳۸ه اردو غزل گوئی ، فراق گورکھپوری ،
ادارہ فروغ اردو ، لاہور ۱۹۵۵ء

۳۹ه من آنم ، ص ۹۹

۴۰ه نیا دور لکھنؤ فراق نمبر ، ص ۱۸۴ ۔

آصف فرخی

پنجرہ پرندہ ڈھونڈتا ہے

لکیر کے فقیر، بندھے ٹکے روائتی اسلوب کے بجائے جدید انداز سے افسانہ لکھنے کی تاویلات ادبی صنف کے ارتقاء سے لے کر معاشرتی و سیاسی عوامل تک بہتیری کی گئی ہیں، لیکن ان میں سے جو بات میری سمجھ میں آتی ہے وہ یہ ہے کہ افسانہ نگاروں کو اب دنیا اور زندگی اسی طرح نظر آرہی ہے۔ گویا وہ زبانِ حال سے کہہ رہے ہیں کہ صاحب، یوں نہ لکھیں تو اور کیا کریں، زندگی کے انداز اور زمانے کے رنگ ڈھنگ اب یہی ہیں۔ سو اب یوں بھی ہے آدمی۔ یعنی افسانے کا پیرایہ تبدیل ہو کر جدید ہو جانا چاہیے، اس لیے کہ اب زندگی بدل گئی ہے۔ یہ تصوّر ہی کس قدر زبردست ہے اور اس کے بعد کسی بحث کی گنجائش ہی کہاں رہ جاتی ہے۔ میں تو اس دلیل کو بے چوں و چرا ماننے کے لیے تیار ہوں، حالاں کہ اس دعوے میں سے بوئے قدامت آتی ہے۔ یہ استدلال غالباً اتنا ہی پرانا ہوگا جتنا کہ فن میں نئے اور پرانے کی بحث، جتنا کہ تنقید کا اور شاید خود فنِ افسانہ کا وجود۔ لیکن میں افسانے میں جدیدیت کا اتنا قائل ہوں کہ اس کے حق میں روایتی دلائل بھی بلا تامّل قبول کر لیتا ہوں۔ نئے پن پر یہ اصرار بھی اب پرانی بات ہو گئی۔ افسانوی بیان میں جدیدیت کے برپا کردہ انقلاب کی راہ متعیّن کرنے والی افسانہ ساز و ناقدہ ورجینیا وولف (کول اور حباب آسا) وقت کے اس لمحے کا تعیّن بھی کر دیتی ہے کہ دسمبر ۱۹۱۰ء کے آس پاس دنیا بدل گئی۔ ایسی انقلابی تبدیلی کے لیے اتنی واضح تاریخ کا تعیّن کیوں کر ممکن ہے؟ یہ لندن میں مابعد تاثراتی مصوّروں کی نمائش کی تاریخ ہے، اور اس کے بعد سے حقیقت کی سطحی اور سپاٹ عکاسی کا متبادل مل گیا، اور دنیا کو پرانے ڈھنگ سے پینٹ کرنا باسی اور از کار رفتہ معلوم ہونے لگا۔ دنیا بدلی، لوگ بدلے اور فن کا اسلوب بدلا۔ اس کے بعد سے دنیا کتنی بار بدلی ہوگی۔ کتنے روپ بھرے ہوں گے زندگی نے اور انسان کی حقیقت کس کس طرح جلوہ نما ہوئی ہوگی۔ آدھی رات کے سمندر پہ نرم نرم

چاندنی گھٹتی ہے بڑھتی ہے، موجوں پر شکلیں بنتی ہیں، بہتی ہیں۔ ہمارے لیے دنیا بدل بھی جاتی ہے اور مشکل بھی ہو جاتی ہے۔ اس احساس کا اظہار قرۃ العین حیدر نے ضمنی طور پر ایک جگہ کیا ہے اور اس بات کو ایک وسیع تر تناظر میں دیکھا ہے، جو مجھے توجہ طلب معلوم ہوتا ہے اس لیے کہ میں افسانہ نگاروں کو ان کے طرزِ احساس سے جاننا اور پہچاننا چاہتا ہوں۔ افسانے پر اپنی اکلوتی تحریر میں ——— جو تمام اہم تنقید کی طرح ACCIDENTAL اور INCIDENTAL معلوم ہوتی ہے۔ انہوں نے افسانے اور دنیا کے اس تعلق کے حوالے سے ایک جگہ لکھا ہے کہ "لیکن ۳۸ء تک پہنچتے پہنچتے دنیا بدل چکی تھی" اور اس وجہ سے ایک نئی طرح کے افسانے کے ظہور پذیر ہونے کا جواز فراہم ہو گیا۔ دنیا پھر آگے بڑھتی ہے، اور مضمون اپنے نقطۂ اختتام کو یوں پہنچتا ہے:

"دنیا روز بروز مشکل تر ہوتی جا رہی ہے۔ ہم الفاظ اور اصطلاحات
اور نظریات اور خیالات اور واقعات کے سیلاب میں گھرے ہوئے ہیں۔ ان
کا انتخاب ہمارا کام ہے۔ اگر ہم نے ادب کی تجارت نہیں شروع کر دی ———
اور یہ عالم گیر تجارت کا دور ہے ۔ تو ہم اچھے فن کار ثابت ہو سکیں گے۔
مرتے وقت گوئٹے کے آخری الفاظ تھے ——— اور روشنی ———!"

زندگی بدل گئی اور دنیا بہت مشکل ہے۔ افسانہ ہمیں بتاتا ہے کہ کتنی مشکل اور کس طرح ——— ہمیں انتخاب کرنا ہے۔ روشنی مدھم ہوتی، اندھیرا اُمڈ آتا ہے اور ہمیں انتخاب کرنا ہے۔ فن اور زندگی کا دارومدار اسی فیصلے پر ہے۔ مورخ اور تاریخ کی فلسفی HANNAH ARENDT نے ایک جگہ لکھا ہے:

"لفظ اور عمل سے ہم اپنے آپ کو دنیائے انسان میں داخل کرتے ہیں، اور
یہ داخلہ، ایک نئے جنم کی طرح ہے۔"

اس عمل تداخل میں ۔ جس کی جنسی، سیاسی، OVERTONES الفاظ سے چھلکی پڑ رہی ہیں ۔ ہمارا فیصلہ مضمر ہے۔ وہ فیصلہ جو ہم اپنے بارے میں دنیا کو سنانا چاہتے ہیں اور جس کی آواز واضح اور صاف نہ ہو تو پھر اپنے بارے میں دنیا کا فیصلہ سننے کے پابند ہو جاتے ہیں۔ فیصلے اور انتخاب کی اس گھڑی میں، آدمی کس قدر اکیلا ہوتا ہے ——— اپنے سامنے اکیلا ——— کہ سوچ کر ہی جھرجھری آ جاتی ہے: "میں اکیلا اور سہما ہوا، اس دنیا میں جو میں نے نہیں بنائی ہے۔" آج کی اس لمحہ لمحہ بدلتی اور مشکل سے مشکل تر ہوتی ہوئی دنیا میں، جہاں آئینے

بڑھتے جارہے ہیں اور عکس سمٹتے جارہے ہیں، مجھے ایسا لگتا ہے کہ اکیلے پن کے ڈر کی یہ جھرجھری افسانہ ہے، بدلی ہوئی دنیا میں جدید افسانہ۔

ڈر اور جھرجھری سے ذہن از خود کیرکے گورد کی طرف مبذول ہو جاتا ہے کہ اس نے ایک مابعد الطبیعاتی کیفیت کو پہچانا اور اسے اپنے وجود کی حالت سمجھا۔ یہ دنیا میں اس کا داخلہ تھا، دوبارہ داخلہ۔ کیرکے گورد کے اس خوف کے سلسلے بہت گہرے اور دور دراز ہیں، اندھیروں میں گھات لگائے ہوئے عفریت کی طرح اپنے ناخن دکھلاکر ہمیں سہلاتے رہتے ہیں، اور یہ سب اس وجہ سے کہ کیرکے گورد نے بڑی وضاحت اور تفصیل کے ساتھ اپنی کیفیات کو قلم بند کیا۔ اس کی باقاعدہ، فلسفیانہ تصانیف کے علاوہ اس کی بیاض، روزنامچے، شذرات اور خطوط اس بیانِ احوال کو مکمل کرتے ہیں، اتنا مکمل کہ ہم اسے ایک کردار بنتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔ اس کا تخلیق کردہ افسانوی کردار جو وہ خود ہے، مگر کوئی اور بھی ہو سکتا ہے ـــــــ یہ امکان بھلا کچھ کم ڈراؤنا ہے؟ شاید ہم بھی ہو سکتے ہیں۔ مگر کیرکے گورد کے پاس واپسی کا راستہ تھا کہ وہ اپنے آپے میں ہے اس کی جون سلامت ہے اور وہ اپنے بارے میں اپنا بیان لکھ رہا ہے۔ فرانز کافکا کے پاس تو یہ امکان بھی نہ رہا کہ اپنے بارے میں لکھتے لکھتے وہ کردار اور واقعات گھڑنے لگتا۔ فرانز کافکا، فرانز، جوزف (مقتول شہزادہ)، جوزف، جوزف ک .....
کافکا جو اس ڈر اور جھرجھری کا نقطۂ عروج (CLIMAX) ہے، کافکا جو جدید افسانے کا لب لباب ہے، کافکا نے اس طرح لکھا کہ ہم اسے لکھتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔ وہ سسی فس کی طرح تا عمر لکھنے کے اس عمل کو سر انجام دیئے جانے پر مجبور رہے، بلکہ مرنے کے بعد بھی۔ وہ اس عمل میں مصروف ہے۔ وہ ایک کتاب کی طرح کھلا ہوا ہے وہ اپنے روزنامچے میں مختلف اندراجات کر رہا ہے، قصے کہانیوں کی مختلف صورتیں گھڑ رہا ہے یا پھر خود آگہی سے بڑھ کر عذاب بنے ہوئے وہ خطوط لکھ رہا ہے جو شاید اس کا واحد مکمل ناول ہیں۔ وہ آپ اپنی کہانی بن گیا ہے۔ کافکا مجھے اس عہد کی مرکزی، فنی دستاویز معلوم ہوتا ہے۔ ڈبلیو، ایچ، آڈن کے بقول:

> "اگر کسی ایسے مصنف کا نام لینا پڑے جو ہمارے عہد سے اسی قسم کے تعلق کے قریب تر پہنچتا ہے جو دانتے، شیکسپیئر اور گوئٹے کو اپنے عہد سے تھا، تو پہلا نام جو ذہن میں آئے گا وہ کافکا کا ہو گا۔"

ظاہر ہے کہ کافکا، سب سے پہلے کافکا، صرف کافکا، مگر پورا کافکا۔ مجھے لگتا ہے کہ اس کے روزنامچے، بیاضیں اور خطوط بھی اس کی افسانہ سازی سے علیحدہ نہیں۔ روزنامچے کے حاشیے پہ بنائی ہوئی آڑی ترچھی لکیریں

ادھوری شبیہیں اور شکلیں، ڈراؤنے خواب اور اندیشے، سرسری خیالات، یہ یاد داشت اور بالکل ذاتی نوعیت کے اندراجات جو اس قدر نجی ہیں کر معمّا معلوم ہوتے ہیں، یہ سبھی اس کی افسانوی دنیا میں شامل ہیں، اس کی تکمیل کرتے ہیں۔ شخصی نوعیت کی تحریروں اور باقاعدہ، باضابطہ افسانوں کے درمیان فصیل کھینچنا اور خطِ امتیاز قائم کرنا بے حد مشکل بھی ہے اور شاید بے سود بھی۔ کافکا نے خود اپنی بعض تحریروں کے بارے میں کہا کہ "یہ محض ذاتی قسم کے شذرے یا حاشیے پر بنائے ہوئے DOODLES سے زیادہ کچھ نہیں۔" (کافکا کے بعد سے جدید افسانے نے DOODLE کے طور پر بھی اپنی ہستی کو قائم کرنا سیکھ لیا ہے۔ اپنی ہستی ہی سے ہو، جو کچھ بھی ہو.....) کون کہہ سکتا ہے کہ مکمل اور خود کفیل نظر آنے والی افسانوی تحریریں بھی فی الاصل بے حد ذاتی نوعیت کے اندراجات نہیں ہیں؟ اسی لیے تو کافکا نے اپنے مسوّدے میکس براڈ کے حوالے کر دیے تھے اور وصیت کی تھی کہ "جو کچھ میں اپنے پیچھے چھوڑ کر جا رہا ہوں، اسکے ایک ایک صفحے کو پڑھے بغیر جلا دیا جائے۔" شاید اسے احساس تھا کہ یہ تحریریں اس کے ذاتی حوالے کے بغیر ادھوری ہیں۔ میکس براڈ خود ادیب ہونے کے خبط میں مبتلا تھا مگر ٹیلنٹ رکھتا تھا، کافکا کی ہمدمی بھی نہیں سہار پایا (نہیں گر ہمدمی آساں نہ ہو یہ رشک کیا کم ہے + نہ دی ہوتی خدایا آرزوئے دوست دشمن کو) سے کہ کافکا کی تحریروں کو چھاپ دیا۔ کافکا کی آتما کو پھر چین کہاں آیا ہوگا۔ اس کی وصیت کی خلاف ورزی کا خمیازہ جدید افسانہ ہے۔

کافکا جدید ادب کا مجرم ضمیر ہے۔ نقاد اس خلش کی خدا معلوم کیا کیا تعبیریں پیش کرتے ہیں۔ کافکا کا افسانہ ایک ایسا ڈراؤنا خواب ہے جس کی بے پناہ تعبیریں ہیں اور اس کی کثرتِ تعبیر سے خواب پریشاں ہو گیا ہے۔ افسانہ نگار کے پس از مرگ کا یہ سلسلۂ تنقید اس کی بد دعا ہے یا آخری اور انتہائی IRONY۔ مگر اب اسے اپنی افسانہ خوانی کی ایما سے کیا غرض:

سہ کہے ہے صرف بہ ایمائے شعلہ قصّہ تمام
بطرزِ اہلِ فنا ہے فسانہ خوانیٔ شمع

وہ ساری عمر لکھنے کے عمل میں گرفتار رہا، مگر اپنی تحریروں کو وہ آخری تجزیے میں کیا سمجھتا رہا؟ ممکن ہے کہ وہ یہ نہ چاہتا ہو کہ اس کی تحریریں جلا دی جائیں۔ ممکن ہے کہ وہ ان کے انجام کی طرف سے یکسر لاپرواہ ہو گیا ہو ـــــ چھپیں یا جائیں جہنّم میں، میری بلا سے۔ ممکن ہے کہ وہ اپنے ذاتی حوالے کے بغیر ان کا وجود تصوّر ہی نہ کرنا چاہتا ہو۔ ممکن ہے وہ اپنی ذاتی، شخصی معنویت سے آگے

ان تحریروں کے مفاہیم میں الجھنا ہی نہ چاہتا ہو اور افسانہ اس کے لیے ایک شخصی ابتلاء، ذاتی واردات کے طور پر ہی اہم ہو۔ فلابیئر نے کہا تھا کہ مادام بواری ــــ وہ تو میں ہوں" کافکا اس سے بھی آگے، معرفت کے اگلے درجے پر پہنچ چکا تھا۔ وہ آپ ہی اپنا کردار بن گیا۔ "فرانز کافکا، میں تو وہ ہوں" اس کے روزنامچے اس کردار کی تشکیل و تعمیر کا افسانہ ہیں، کافکا وہ افسانہ نگار ہے جسے ہم ARENDT کی اصطلاح میں اپنے قول و عمل سے دنیا میں داخل ہو کر نیا جنم لیتے ہوئے دیکھ رہے ہیں۔ اس عمل کی اس طرح مرحلہ وار اور اس درجے تفصیل بھلا ہمیں اور کس افسانہ نگار کے بارے میں معلوم ہے۔ کافکا کی تحریریں، خواہ افسانوی ہوں یا شخصی، اس جنم کا افسانہ ہیں۔ ہماری نظروں کے عین سامنے یہ کایا کلپ (METAMORPHOSIS) ہو رہی ہے۔ جو اس کو غور سے دیکھے گا، وہ خود بدلا جائے گا۔

کافکا کی اپنی زندگی کی تفصیلات بھی جز و افسانہ ہیں۔ شخص اور کردار کے مابین جو فرق ہے وہ جدید افسانے کی کشمکش ہے، ایک کا دوسرے میں مبدّل ہونا (قلب ماہیت) جدید افسانے کا ارتقاء ہے برطانوی نقاد میلکم بریڈبری نے اسے تقدیر کی بوالعجبی قرار دیا ہے کہ کافکا جیسا PRIVATE، تنہائی پسند، خود گرفتہ ادیب، جو تمام جدید ادیبوں کے مقابلے میں زیادہ پوشیدہ معلوم ہوتا ہے، اس دور کا سب سے زیادہ طاقتور اور ہولناک ادیب بن جائے، ایسا ادیب جو اس دور کی ابتلا کا پیمبر معلوم ہوتا ہے۔ کافکا کے بارے میں لکھی جانے والی تنقید تو اب انڈسٹری کا درجہ اختیار کر گئی ہے، پھر بھی اس کی تفہیم و تعبیر کا دریا نہیں تھمتا۔ اس کی تازہ ترین اور ضخیم سوانح میں پروفیسر فریڈرک کارل نے کافکا کے "نمائندہ پن" پر بہت زور دیا ہے۔ اس کتاب میں ثابت کیا گیا ہے (گویا اب بھی ثبوت کی ضرورت تھی) کہ کافکا بیسویں صدی کا بھرپور نمائندہ ہے اور ایک پورے دَور کے سیاسی واقعات اور سماجی رویّے ثقافت کا بحران ــــ مثلاً آسٹرو ہنگرین سلطنت کا زوال، مشرقی و وسطی یورپ کے یہودیوں کی اجتماعی ابتلاء، ثقافتی اقلیتوں کا خوف، آنے والے HOLOCAUST کی پیش اندیشگی، ریاست کا جبر اور منظم دہشت کی شکلیں، VICTIMS کی بندگی بے چارگی وغیرہ ــــ سمٹ کر کافکا کی تحریریں بن گئے ہیں۔ پروفیسر صاحب کا تجزیہ بڑا مکمل ہے اور اس برقِ خنداں نما کی تصویر کشی میں بہت کامیاب جو کافکا کے لیے صحیح وطن تھی۔ مگر کافکا کے نمائندہ پن پر یہ اصرار مجھے جزوی صداقت معلوم ہوتا ہے یہ تمام عناصر اپنی جگہ درست سہی، اس پورے تناظر کو کافکا کی ذاتی، شخصی واردات سے ہم آہنگ اور منسلک کر کے ہی دیکھنا چاہیے۔ ذاتی صورت حال کے بغیر سیاسی و سماجی پس منظر کا ذکر کافکا کے ضمن میں ادھورا ہے

کافکا کا پیچیدہ ذاتی رویّہ اور اس کا شخصی کرب' اس کے فن کی وہ بنیاد ہے جس سے صرفِ نظر کر کے ہم کوئی وسیع ترمعنیاتی دائرہ قائم نہیں کرسکتے۔ افسانے کا تمام تر ذاتی اور شخصی بلکہ داخلی عنصر ہی اس کے آفاقی مفاہیم کو آشکار کر رہا ہے۔ جلاوطنی کی سی ہراس ایک مستقل خلش اور ALIENATION کی کیفیات کافکا کی واردات کے وہ عناصر ہیں جن سے اس کی ادبی حیثیت نمو پاتی ہے۔ شاید وہ خود بھی اپنے وجود کی اساس' اپنی زندگی کا جو ہر ترکیبی اسی میں پاتا تھا اور اس کے بغیر اپنی ادبی حیثیت کو کچھ نہیں سمجھتا تھا۔ فگار انگلیاں اور خوں چکاں خامہ' کافکا کے ادب کے ساتھ شامل ہیں۔

داخلی معنویت اور آفاقی مفاہیم کے درمیان ایک نقطۂ اتصال پر کافکا کا افسانہ واقع ہے۔ بال سے باریک اور تلوار سے تیز اس پل صراط پر نقادوں کے قدم فوراً ڈگمگا جاتے ہیں' مگر افسانہ نگار کے قدم نہیں اکھڑتے۔ وہ تو اس سے گزر کر ایک نئی سمت رواں ہو جاتا ہے' ممنوعہ چوتھی کھونٹ اتر جاتا ہے۔ اس سفر میں وہ اصناف اور اسالیب کو اُلٹ پلٹ کر بھی دیکھتا ہے۔ اپنی زندگی کے واقعات پر غور و خوض کرتے رہنے اور ان میں معنویت کی جستجو کرتے رہنے کی جستجو اسے روزنامچے سے افسانچے' اور اس سے آگے ناول' حکایت [PARABLE]' مقولے [APHORISM] تک لے جاتی ہے۔ وہ جس صنف کے پاس پہنچتا ہے' اسے اپنے کرب کا حامل بنا دیتا ہے۔ افسانہ ہزار جلوہ ہے۔ کہانی بار بار روپ بدلتی ہے۔ افسانہ نگار سراپا چشم تماشا ہے نظر کی حیرانی نہیں تمام ہوتی۔

مری ہستی فضائے حیرت آبادِ تمنّا ہے
جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے

یہ اور بات ہے کہ کافکا کے بہت سے شارح کندھے پر جال رکھے اس عنقا کو پکڑنے کی کوشش میں مصروف نظر آتے ہیں۔

کافکا کا افسانہ اس کی اپنی کہانی ہے۔ وہ کہانی جس کی شیرازہ بندی اس نے لمحہ لمحہ کی ہے۔ سرگزشت ہونے کے باوجود یہ افسانہ ہی ہے۔ خود نوشت یا تاثراتی انشائیہ نہیں۔ کافکا کی تحریروں میں خود سوانحی اشارات کی کثرت پر چیں بجبیں ہو کر اسے "مریضانہ داخلیت پسندی" کا شکار قرار دینے والوں کو اس کے تازہ ترین مترجم میلکم پاسلے کا یہ انتباہ یاد رکھنا چاہیے کہ یہ تحریریں محض اتنی محدود نہیں ہیں۔ یہ وارداتِ قلبی ہے' آپ بیتی ہوتی ہے' مگر اس کی افسانویت مسلّم ہے۔ کافکا اپنا ذکر چھیڑتا ہے اور بیچ میں دنیا آجاتی ہے۔ وہ ایک اقلیم سے دوسری اقلیم میں اس طرح آتا جاتا رہتا ہے کہ تفاوت کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ وہ کس طرح پار اترتا ہے'

اس کی مثالیں ڈائری میں جابجا موجود ہیں۔ ستمبر، ۱۹۱۱ء میں مختلف تاثرات، اپنے باپ کے بارے میں ایک خواب اور گوناگوں باتیں ["اے لمحۂ حیرت انگیز، ماہرانہ صورت، اجڑتے ہوئے باغ ..."] لکھتے لکھتے، یہ فقرہ درج کرتا ہے :

۲۲ ستمبر : کچھ نہیں۔

یہ لامتناہیت کا احساس ہے یا ذات کا خلا، حکایت مختصر ہے یا بے کاری بے زاری کے کسی لمحے میں صفحے پر یوں ہی کھینچی ہوئی چند لکیریں، ان میں سے کوئی ثبات نہیں، یا یہ سب باتیں؟ اگلا اندراج ۲۵ ستمبر کا ہے، اور اگرچہ پاسلے نے اپنے دیباچے میں صرف آخری فقرہ دہرایا ہے، یہ پورا ٹکڑا اپنی جگہ بہت اہم ہے :

"مجھے اب بھی 'نفسیاتی ڈاکٹر' جیسی تحریروں سے ایک عارضی تسلی سی ہو سکتی ہے بشرطیکہ میں اب بھی ایسی چیزیں لکھ سکوں (بالکل ناقابلِ تصوّر) مگر خوشی اسی وقت (ہو گی) جب میں دنیا کو بلند کر کے وہاں تک لے جاؤں جو خالص ہے، حقیقی ہے اور اٹل ہے"

کافکا بالکل ہی تجریدی تصوّر تک آپہنچا ہے۔ اور اس کا مقصد پاسلے کے بقول، یہ ہے کہ وہ محض ذاتی اور انفرادی کیفیات و احساسات میں سے انسانی وجود کے اساسی و اساطیری نقوش اخذ کر سکے۔ کافکا کی ایک اور تعبیر! ہمارا سرادا مقدمے کے فردِ جرم میں شاید یہ شق بھی شامل ہو گئی ہے کہ کافکا جو کچھ بھی کہتا ہے، ہم ایسے لوگ محدّب شیشے لے کر اس کے علامتی مفاہیم تلاش کرنے میں جٹ جاتے ہیں۔ ضرورت سے زیادہ معنویت تلاش کر نکالنے کے الزام کے باوجود، مجھے ایسا لگتا ہے کہ یہاں کافکا نے اپنی افسانہ سازی کا بنیادی عمل نمایاں کر دیا ہے۔

اس نے اپنی ڈائری میں لکھا : "اگر کوئی اور مجھے دیکھ رہا ہے تو ظاہر ہے کہ مجھے بھی خود کو دیکھنا پڑتا ہے؛ اور اگر مجھے کوئی نہیں دیکھ رہا تو مجھے اپنے آپ کو بہت غور سے دیکھنا پڑتا ہے۔" اس دیکھنے کے پھر بہت افسانے بنتے ہیں۔ اس کی ڈائری اس کے احساسات کے خفیف اور نازک ارتعاش کو بھی دستاویزی حیثیت دے دیتی ہے، اس کی بدلتی ہوئی کیفیتیں، مزاج، مصروفیت یا جو کچھ بھی ذہن کے پردے پر اپنا عکس ڈالتا ہے، اس ڈائری میں محفوظ ہو جاتا ہے۔ مگر یہ ڈائری، حد سے زیادہ تنہائی پسند ذات کی داخلیت کو مزید تقویت نہیں پہنچاتی۔ اس کے صفحات میں کافکا اپنے آپ سے جدا ہوتا ہوا بھی نظر آتا ہے۔ وہ اپنا نظارہ باہر سے بھی کر رہا ہے، وہ اپنے آپ کو فاصلے سے IRONY کے ساتھ بھی دیکھ رہا ہے کہ جیسے وہ کوئی اور ہو۔ وہ اپنے آپ سے غیر ہوا جا رہا ہے۔ وہ "میں" کے بجائے "ک" بنتا جا رہا ہے۔ ہم اس کایا کلپ کے

عینی شاہد ہیں۔

یہ تبدیلی کافکا کی افسانہ سازی کا ہی نہیں، جدید افسانے کے لیے بھی بڑا اہم عمل ہے مگر میں اسے بھی کافکا کی کہانی کے طور پہ ہی کہہ سکتا ہوں، کہانی جو عین حقیقت ہے، جس کے آگے تنقید بھی ہیچ اور ہماری کیا حقیقت۔

یہ بصیرت بھی کہانی کے متن میں دبی ہوئی ہے۔ کافکا کے افسانے "دیہات میں شادی کی تیاریاں" کے دو مسودے موجود ہیں، اور کافکا کے مجموعوں میں یہ افسانہ دونوں صورتوں میں شائع کیا جاتا ہے۔ میں یہ سمجھتا ہوں کہ یہ محض حادثہ نہیں ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار ایڈورڈ رابان نام کا ایک شخص ہے جو راہداری میں سے نکل کر آیا ہے اور دیکھتا ہے کہ بارش ہو رہی ہے۔ وہ آتے جاتے لوگوں کو دیکھ رہا ہے۔ وہ تھک چکا ہے۔ پہلے مسودے میں، وہ دروازے کے پاس کھڑی ہوئی ایک عورت کو دیکھتا ہے جو اسے حیران نظر آ رہی ہے:

"اچھا" اس نے سوچا۔ "اگر میں اسے پوری کہانی سُنا سکوں تو اس کی حیرت ختم ہو جائے گی۔ دفتر میں آدمی کو اتنا دیوانہ وار کام کرنا پڑتا ہے کہ بعد میں چھٹی سے بھی صحیح طور پر لطف اندوز نہیں ہوا جا سکتا۔ مگر اتنا سارا کام کر گزرنے کے بعد بھی آدمی کا یہ حق نہیں بنتا کہ سبھی اس کے ساتھ محبت سے پیش آئیں۔ اس کے برخلاف، آدمی اکیلا ہے، سراسر اجنبی، اور محض معمولی تجسس کا سزاوار۔ اور جس وقت تک تم "میں" کے بجائے ایک آدمی" کہہ سکتے ہو تو اس سے بڑی کوئی اور بات نہیں۔ اور تم بہت سہولت کے ساتھ کہانی سُنا سکتے ہو، مگر جوں ہی تم اپنے سامنے اعتراف کر لیتے ہو کہ یہ تم ہی ہو، تو تمہیں ایسا لگتا ہے کہ تم مبہوت ہو گئے ہو، اور پھر دہشت زدہ ہو جاتے ہو۔"

اس اقتباس میں، شخصِ اوّل مفرد بڑی روانی کے ساتھ شخص سوم سے بدل جاتا ہے۔ شخصِ اوّل سے شخصِ سوم کی یہ کایا کلپ، نہ تو آوازوں کا انتشار ہے نہ صرف دنحو کی کرتب بازی۔ یہ تبدیلی جدید افسانے میں خود آگہی کا ایک اہم لمحہ ہے ـــــــ اتنا ہی اہم کہ شاعری میں آرتھر راں بو کی دریافت کہ "میں" غیر ہے۔ اس مقام پہ ایک آدمی کے/میرے قدم رک جاتے ہیں۔ میں ٹھٹھک جاتا ہوں، مبہوت اور دہشت زدہ۔ مجھے ایسا لگتا ہے کہ یہاں کافکا، اردو کے موجودہ افسانہ نگاروں کو بڑا اہم سبق یاد دلا رہا ہے، وہ سبق جسے آج کے افسانہ نگار بھول چکے ہیں۔ اردو افسانے میں یہ رجحان بڑھتا جا رہا ہے کہ افسانہ اپنے لکھنے والے کے ذاتی و شخصی تاثرات کا ایک ڈھیر بن کر رہ جائے۔ لجلجے اور بے جان تاثرات جنہیں ایک سرسری، مصنوعی واقعے

کی کھونٹی پر زبردستی ٹانگ دیا گیا ہے۔ تکنیک اور بیانیے میں ماہرانہ ہنرمندی کی کارفرمائی ظاہر کرنے کے بجائے وہ ایک گھڑے گھڑائے سانچے میں بنائی ہوئی جیلی کی طرح معلوم ہوتے ہیں۔ انشائیے جیسے پلپلے افسانے بکثرت تیار کیے جانے لگے ہیں اور اپنی علامتی، تجریدی صورت پر داد طلب بھی ہیں کہ انہیں جدیدیت کے نام پر تیار کیا جاتا ہے اور جواز یہ دیا جاتا ہے کہ دنیا بدل گئی، افسانہ کیوں نہ بدلے۔ اگر افسانہ نگار کی ذاتی زندگی میں برپا خلفشار ہی جدید افسانے کا نقطۂ آغاز ہے، تو پھر کافکا کی خود آگہی میں بڑی معنویت ہے۔ اس نے لکھا تھا:

”ایک ادیب کے طور پر میرا جو انجام ہوگا، وہ بڑی سیدھی سادی بات ہے۔ اپنی خواب ناک باطنی کیفیت کی تصویر کشی کرنے کی جو میری صلاحیت ہے، اس نے باقی تمام باتوں کو پس منظر میں دھکیل دیا ہے۔ میری زندگی بُری طرح مرجھا گئی ہے، مگر اب کوئی اور چیز مجھے مطمئن نہ کر سکے گی مگر اس تصویر کشی کے لیے اپنے اندر جس قوّت کی ضرورت ہے، مجھے اس کے حصول کا یقین نہیں۔“

خواب ناک باطنی کیفیات اور اپنے اندر کی وہ طاقت جس پر اعتبار بھی نہیں کیا جا سکتا، کافکا کے ساتھ دوگونہ مشکلات ہیں مگر اس کا کمالِ فن یہ ہے ——— ہنری جیمز اور تھامس مان کی طرح نہیں، بلکہ جوئس کی طرح، پروست کی طرح، ورجینیا وولف کی طرح ——— وہ اس مشکل سے اپنا افسانہ اخذ کرتا ہے۔ کافکا کے روزنامچوں اور افسانوں سے مترشح ہے کہ جدید افسانے کا خمیر دروں بینی سے اٹھتا ہے، مگر یہ دروں بینی بے سمت اور بے ہیئت نہیں، افسانہ تخیّل کی آوارہ خرامی یا نفیس لامرکزیت کے اظہار تک محدود نہیں۔ اگر محض اپنی جولانیٔ طبع کی نمائش مقصود ہے تو اس کے لیے افسانے تراشنے کی زحمت اُٹھانا کیا ضرور ہے۔ ایسے کاموں کے لیے انشائیہ موجود ہے۔ جو اس دن کام نہ آیا تو پھر کب آئے گا۔ افسانے کی سرنوشت میں تو کچھ اور لکھا ہے، اس صنف کے امکانات، اس کی افادیت اور نوعیت بالکل مختلف ہیں اور بقدرِ ظرف، ورنہ یہ زمین اتنی محدود اور خراب نہیں جتنی کہ انشائیے کے ڈھرے پر چڑھے ہوئے افسانہ نگار سمجھتے ہیں:

؎ جاداد بادہ نوشی رنداں ہے شش جہت
غافل گماں کرے ہے کہ گیتی خراب ہے

افسانے کی صنف کو بروئے کار لاتے ہوئے حقیقت کی جلوہ نمائی اور پیکر تراشی ممکن ہے وہ معلوم، مگر آج کی بدلی ہوئی دنیا میں جدید افسانے کی ایک اور افادیت ہے جو کافکا نے بتائی ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ اب افسانہ ساز اپنے آپ سے اپنے بارے میں باتیں کرنے کا ذریعہ ہے۔ غالباً بہترین اور سب سے زیادہ غیر شخصی ذریعہ۔ تنہائی

بے کانی اور چاروں طرف اڈتے ہوئے خلا کے احساس نے یہ نئی صورت نکالی ہے۔ اپنی ہی واردات 'غیر' کا افسانہ بن کر سامنے آرہی ہے۔ کیا کافکا نے یہ راز پالیا تھا کہ اپنے آپ سے اپنے بارے میں باتیں کرنے کا مستند اور قابلِ اعتبار طریقہ یہی ہے کہ اسے کسی تیسرے شخص کا افسانہ بنا دیا جائے۔ افسانہ نگار کا جوہر خاص تو یہ ہے کہ وہ مختلف کرداروں پر گزرنے والی ابتلاء کو' ان کی واردات کو اتنا ذاتی اور شخصی بنا سکتا ہے کہ اس کا تاثر ' روزنامچے کے براہِ راست بیان میں کسی طور ممکن نہیں۔ بدلی ہوئی' دنیا اب ذاتی' واردات میں بھی معروضیت طنز' زہر خند' شدت مگر علیحدگی مانگتی ہے تو کافکا نے اپنے بعد آنے والے افسانہ نگاروں کو بتا دیا ہے کہ یہ ماجرا کیا ہے۔

مگر یہ انکشاف ایک کوندے کی طرح لپکتا ہے' پل بھر کے لیے روشنی کا جھماکا اور پھر غائب۔ کافکا نے مسودے میں ترمیم کرلی۔ اب وہ افشائے راز کرتا ہوا' دہان زخم پر سے پردے اٹھاتا ہوا' ذات کے بے کس اکیلے پن سے بنا ہوا بیانیہ منسوخ ہوا۔ "دیہات میں شادی کی تیاریاں" کے دوسرے مسودے میں ایڈورڈ رابان راہداری میں نکلتا ہے' دروازے کے پاس آتا ہے' دیکھتا ہے کہ بارش ہو رہی ہے' اسے ایک عورت نظر بھی آتی ہے مگر وہ اسے پوری کہانی سنانے کی کوئی خواہش اپنے اندر نہیں پاتا۔ کہانی آگے بڑھ جاتی ہے۔ اندر کے اکیلے پن کو نمایاں کر دینے والا بیانیہ' افسانہ سنانے کی خواہش اور سنا کر اس درد سے مداوا پانے کی حسرت ایک مضبوط غیر شخصی بیانیے کی تہہ میں پنہاں ہو گئی۔ چنگاری بھوبھل میں دبا دی گئی۔ اب دونوں مسودوں کا تقابلی جائزہ لیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ناآسودہ خواہشیں کس طرح بیانیے کی بُنت میں آجاتی ہیں۔ دونوں مسودوں کا تقابل بڑا معنی خیز ہے۔ اور رہا ہمارے ان تاثراتی انشائیہ زدہ افسانہ نگاروں کا سارا مسئلہ' تو وہ مجھے کافکا کے بس ایک افسانے کے مختلف مسودوں کے متنی مطالعے میں حاشیے یا فٹ نوٹ سے زیادہ معلوم نہیں ہوتا۔

پہلے اور تیسرے شخص کی وجہ سے بیانیے میں جو فرق آجاتا ہے' اس فرق کو افسانے کی شعریات کے ساتھ ساتھ وجود کے مابعد الطبیعاتی مسئلے کے طور پر' کافکا کے بعد رولاں بارت نے دیکھا ہے۔ وہ ایک خاص قسم کے افسانے کا ذکر کرتا ہے جو 'نثری ساخت' سے مبرا معلوم ہوتا ہے' اسی لیے کہ ایسے افسانے کا اثر اور معنویت شاعری اور جاز موسیقی کی طرح تناؤ' آہنگ' اس کی اپنی نبض کی رفتار' متوقع مظاہر کے درمیان اچانک پن اور ایک ایسی مہلک آزادی کی کیفیت میں مضمر ہے کہ جسے ناقابلِ تلافی نقصان پہنچائے بغیر تبدیل نہیں کیا جاسکتا (یہ افسانہ ہے' دنیا تو ہے نہیں کہ ایک آن میں بدل جائے!) کورتازر کے مطابق ایسے افسانے

ان مٹ گھاؤ بن کر اس قاری پر مرتسم ہو جاتے ہیں جو انہیں سراہ سکتا ہے ـــــ یہ زندہ وجود ہیں، نامیاتی مخلوق ہیں، مکمّل اور بند دائرے ہیں، اور باقاعدہ سانس لیتے ہیں ..... (مگر آہستہ کہ نازک ہے بہت کام .....)۔ مضمون کے آغاز میں، اپنے افسانوں میں شخصِ اوّل کے صیغے میں بیان کی ہوئی کہانیوں کی بہتات کا ذکر کرتے ہوئے کورتازر کہتا ہے کہ شخص سوم کا صیغہ بعض مرتبہ اپنی جگہ سے ہٹتے ہٹتے پہلے آدمی کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ کورتازر اس امر کی تفصیل میں چلا جاتا ہے کہ شخصِ اوّل کے وسیلے سے بیانیے اور عمل کی ثنویت کو مٹایا جا سکتا ہے، اور اس کے ذریعے سے افسانے کو ایک مہر بند اور خود مختار دائرے کے طور پر REALIZE کیا جا سکتا ہے۔ یہ حکایت بے حد لذیذ ہے، مگر فی الوقت مجھے اس کا اہم ترین نکتہ وہ شخصِ اوّل مفرد معلوم ہو رہا ہے جو اپنی جگہ سے ہٹ کر کوئی تیسرا شخص بن چکا تھا۔ وہ اب ایک افسانے کا مکمل طور پر جزو بن چکا ہے اور اس درجہ کہ وہ یہ بھی بھلا چکا ہے کہ اس کا آغاز کار ایک ایسے شخص سے ہوا تھا جو اپنے آپ سے اپنے بارے میں باتیں کرنا چاہتا تھا اور اس مقصد کے لیے اس نے ایک اور آدمی فرض کر لیا تھا۔ یہ آدمی کافکا کے روزنامچوں، افسانوں سے نکلا اور کرتم کر اتم ہوتم ہوا تم کورتازر تک جا پہنچا۔ اس راہ گم کردہ شخص سے ہماری پہلی ملاقات کافکا کے ہاں ہوئی تھی اور اب ہم جان گئے ہیں کہ اس کی آوارگی کی باقی ماندہ روداد جدید افسانے کا فنّی سفر ہے۔

اس سفر میں دنیا کی طرح سب کچھ بدلتا ہے، خود کافکا میں بھی سمندر کی طرح جزر و مد آتے ہیں۔ اوّل اوّل، اسے تخیّلاتی قسم کا کہانی کار سمجھا گیا، پو کے کا تھک مزاج کا FANTASIST۔ ممتاز شیریں نے "مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر" میں کافکا کے جس عنصر کا ذکر کیا ہے، وہ "رمزیت" ہے اور اس کی مماثلت اور اثر احمد علی کے بعض افسانوں میں نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ کافکا کی رمزیت اور عجیب و پُراسرار کیفیات پر بہت زیادہ زور دیا گیا ہے، اور ہمارے ہاں بعض لوگوں نے یہ سمجھ لیا کہ افسانے میں تہہ داری اور معنویت خلق کرنے کے لیے ایک مجہول سی ماورائیت پیدا کرنا لازمی ہے۔ کافکا کی تحریروں میں عجیب یا پُراسرار واقعات اس لیے متاثر کرتے ہیں کہ وہ انتہائی معمولی طریقے سے اور روزمرہ کی باتوں کے انداز میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ان واقعات کی پُراسراریت سے زیادہ ان کے گرد معمولی، روزمرہ زندگی کا چوکھٹا زیادہ دہشت ناک ہے۔ بیانیے کا چوکھٹا، کسی بھی حقیقت پسند ناول کی طرح شفاف اور روشن ہے۔ علامتی معنویت اور اشاریت کا یہ امکان ہمارے افسانے سے کہیں غائب نہ ہو جائے۔

کافکا کی بازیافت کا انتہائی اہم پہلو اس کا فنی رویّہ ہے۔ پاؤنڈ نے کہا تھا کہ شعر وہ شخص کہہ سکے جس کے لیے تنہائی ناقابلِ برداشت بن جائے۔ افسانے سے کافکا کی گہری وابستگی کا بنیادی محرک تلاش کرنا بڑا مشکل ہے، مگر اس کا سراغ مل سکتا ہے تو کسی افسانہ نگار کے عمل سے۔ کافکا کے ہم وطن افسانہ نگار ایوان کلیما کے تازہ ترین ناول "محبّت اور کوڑا کرکٹ" میں مرکزی کردار ایک مصنّف ہے جو کافکا پر مضمون لکھتے لکھتے، حکومت کے عتاب میں آکر شہر پراگ کی سڑکوں کا خاکروب بنا دیا جاتا ہے۔ سڑکوں کی صفائی کے دوران بھی نہ اس کی دروں بینی کا سلسلہ ٹوٹتا ہے نہ کافکا کو پڑھنے اور اس پر غور کرنے کی عادت کم ہوتی ہے۔ اس ناول میں وہ ایک جگہ کہتا ہے:

"وہ لکھنے کی وجہ سے نہ صرف یہ کہ کافکا اپنے عذابوں سے محفوظ رہا، بلکہ اس کی وجہ سے اس کے لیے زندہ رہنا بھی ممکن ہوا۔۔۔۔ کافکا کے لیے ادب کوئی خارجی شے نہیں تھا کہ جسے وہ اپنی ذات سے علیحدہ کر کے دیکھ سکے۔ لکھنا اس کے لیے عبادت تھا ـــــــ یہ ان چند بیانات میں سے ایک ہے کہ جن میں وہ بتاتا ہے کہ ادب اس کے لیے کیا تھا۔ وہ اس سوال کو ایک اور سمت لے گیا: عبادت کیا ہے؟ ایک ایسے شخص کے لیے اس کا کیا مفہوم ہے جسے کائنات کے کسی بھی خالق پر ایمان نہیں۔۔۔۔۔ شاید لکھنے کے عمل کا یہی مفہوم اور یہی جوہر ہے: ہم اپنی بےحد ذاتی باتوں کا ذکر ایک ایسی زبان میں کرتے ہیں جو ایک طرف تو دوسرے انسانوں سے رجوع کرتی ہے اور دوسری طرف ایک ایسی "ذات" سے جو ہم سے بلند تر ہے مگر کسی نہ کسی بازگشت یا عکس کی صورت ہمارے اندر بھی زندہ و موجود ہے۔"

ایک بے عقیدہ شخص کی دعا جدید افسانہ بن جاتی ہے۔ اس دنیا کا افسانہ جو بدل گئی ہے۔ کافکا کے افسانے کے دیباچے میں ڈاکٹر نیّر مسعود نے لکھا ہے کہ "کافکا کی تحریر پڑھ کر اسے (انسان کو) دنیا بدلی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔" دنیا اگر بدلی نہیں ہے تب بھی بدلی بدلی نظر آتی ہے۔ ٹی ڈبلیو اڈورنو کی تشخیص کے مطابق جس شخص پر ایک مرتبہ بھی کافکا کا پہیا پھر گیا، وہ ہمیشہ کے لیے دنیا سے چین اور سکون کے تعلق سے محروم ہو گیا۔ یہ محرومی، بچھڑنے کا یہ قلق، دوبارہ سے تعلق قائم کرنے کی حسرتِ موہوم، اکیلے پن کا ہراس، خلاؤں میں گھات لگائے ہوئے دہشت اور تکلیف دہ حد تک واضح دنیا میں بے محور ہو کر رہ جانے کا خمیازہ اس سے افسانے لکھوائے جاتا ہے۔ کافکا نے ایک مقولہ اس طور لکھا: "ایک پنجرہ، پرندے کی تلاش میں نکلا۔" معقول کیا ہے؟

علی امام نقوی

قاری، افسانہ نگار اور تنقیدی کشمکش

کسی سڑک پر ایک صاحب لنگڑاتے ہوئے گذر رہے تھے، اور اسی شاہراہ پر واقع ڈسپنسری میں دو ڈاکٹر صاحبان بیٹھے ان صاحب کی لنگڑاہٹ پر تبادلہ خیال فرما رہے تھے ۔ ایک ڈاکٹر صاحب نے فرمایا

"دیکھ رہے ہیں آپ، ان صاحب کی لنگڑاہٹ میں جو ہلکا سا جھٹکا ہے نا، اس کے بارے میں سوزن رابن سلیمان کا کہنا ہے کہ گھٹنے کی ہڈی ٹوٹنے اور پھر صحیح طرح سے نہ جڑنے کے باعث ہی آدمی کی لنگڑاہٹ میں یہ جھٹکا آیا کرتا ہے ۔ اور میرا تجربہ بھی یہی کہتا ہے۔" دوسرے ڈاکٹر صاحب نے پہلو بدلتے ہوئے کہا۔

"جناب والا، میرا تجربہ یہ کہتا ہے کہ ان صاحب کے پنجے کی کوئی ایک ہڈی قدرے چھوٹی ہے۔" لنگڑاتے ہوئے راستہ طے کرنے والے صاحب، جب شفاخانے کے قریب پہنچے تب دونوں ڈاکٹر صاحبان نے انہیں روک کر اپنے اپنے تجربے کے حوالے سے اپنی تشخیص کی تصدیق کرنی چاہی ۔ لنگڑے صاحب نے پہلے تو دونوں ڈاکٹروں کو غور سے دیکھا، پھر مسکراتے ہوئے کہا۔

"دوستو! اپنے تجربے کو تو رکھئے ایک طرف اور ملاحظہ فرمائیے ۔ حقیر کی چپل ٹوٹ گئی ہے ۔ اور بندے کو موچی کی جستجو ہے۔"

نئے اردو افسانے کے مسئلے پر اردو تنقید بھی اسی کشمکش میں مبتلا ہے ۔ ہمارے نقاد، تا حال یہ فیصلہ نہیں کر سکے کہ اس پر کس زاویئے سے گفتگو ہو؟ اولاً تو وارث علوی، باقر مہدی، گوپی چند نارنگ، فضیل جعفری، محمود ہاشمی اور شمس الرحمٰن فاروقی نے نئے لکھنے والوں کو قابل مطالعہ ہی نہیں سمجھا اور اگر بے دلی سے ان میں سے کسی نے انہیں پڑھنے کی زحمت کر ہی ڈالی تو اس نے نئے اردو افسانے کے تدریجی دور کو عالمی افسانے یا پھر ترقی پسند افسانے کے سیاق و سباق میں دیکھنے کی کوشش کی ہے ۔

وارث علوی اور گوپی چند نارنگ نے البتہ نئے افسانوں پر بات کی ہے، لیکن ان صاحبان کی گفتگو میں نئے اردو افسانے پر وہی افتاد آن پڑی ہے جو ہاتھیوں کی لڑائی میں گھاس کا مقدر ہوا کرتی ہے۔ وارث علوی نے "جواز" میں سلام بن رزاق پر مضمون لکھتے ہوئے ان کے افسانے "انجام کار" کو ایک معمولی افسانہ قرار دیا تھا، لہٰذا گوپی چند نارنگ نے سات آٹھ برسوں بعد اسی افسانے کو ایک شاہ کار قرار دینے کی خاطر اس کا مفصل تجزیہ کر دیا (ملاحظہ فرمایئے۔ "نیا افسانہ، مسائل اور تجزیے۔ مرتبہ گوپی چند نارنگ) سلام بن رزاق، اور ان کے ہم عصر افسانہ نگار اس وقت بھی مسکرائے تھے جب وارث علوی نے تین افسانہ نگاروں پر مضمون لکھتے ہوئے انہیں ایک افسانے کا افسانہ نگار قرار دیا تھا، اور یہ سب تب بھی بے ساختہ ہنسے تھے جب گوپی چند نارنگ نے ایک معمولی افسانے کو فن پارہ قرار دیا تھا۔ یقیناً آپ سوچ رہے ہوں گے کہ آٹھویں دہائی کے لکھنے والوں کی ہنسی کا سبب کیا ہے؟ تو صاحب! لنگڑاہٹ کا سبب تو صرف چپّل کا ٹوٹ جانا ہے۔ رہ گئے فضیل جعفری، باقر مہدی، محمود ہاشمی اور شمس الرحمٰن فاروقی، تو حضرات: جہاں تک میں کچھ سکا ہوں، بات صرف اتنی ہے کہ یہ حضرات غور و فکر کی منزل میں ہیں۔ شاید انہیں یہ خوف بھی لاحق ہے کہ اگر ہم نے آٹھویں دہائی کے لکھنے والوں کے فن پر گفتگو کی تو دوسرا ناقد ہمارے فرمودات کی کھلی نہ اڑانے لگے۔ یعنی فکشن کے حوالے سے ہندستان کی موجودہ تنقیدی کشمکش محفوظ کھیل کی پالیسی کے باعث ہے۔ اُدھر، اردو افسانے کا قاری الگ بوکھلایا ہوا نظر آتا ہے۔ ہم جب اُس سے اس بوکھلاہٹ کا سبب معلوم کرتے ہیں تو وہ ہم سے سوال کرتا ہے۔

"صاحبو! نیا افسانہ کیا ہے؟ ہم نے جو افسانے پڑھے تھے، ان میں کہانی نام کی ایک بے حد اہم چیز ہوا کرتی تھی۔ لیکن اب جو افسانے چھپ رہے ہیں ان میں اصل جوہر (کہانی) کے علاوہ سب کچھ ہے۔"

اس غریب نے اپنا مدعا بجز یہ نگار قسم کے ناقدین سے بیان کیا تو وہ فرمانے لگے۔

"نیا افسانہ، آزاد تلازمۂ خیال، شعور کی رو، اور خیال کی اکائی سے عبارت ہے۔" بے چارہ قاری افسانے چھوڑ، خیال کی اکائی، شعور کی رو، اور آزاد تلازمۂ خیال کی تفہیم میں الجھ کر رہ گیا۔ اور جب اس کے پلّے کچھ نہ پڑا تو اس نے دو ٹوک انداز میں اپنا فیصلہ سُنا دیا

"ہمیں تو افسانے میں، وہ چیز چاہیے جو ہمارے اندر کہیں، اپنائیت کا احساس جگائے۔"

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اردو افسانے سے اپنائیت کا احساس ختم کرنے کا باعث کون افسانہ نگار تھے؟ اس سوال کا جواب پاکستان کے زاہد نوید یوں دیتے ہیں:

"بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں کہانی لکھنے والا، انگریزی ذہن سے کہانی نہ لکھتا، افسانہ لکھ کر، کہانی کے روایتی اسلوب سے کنارہ کش نہ ہوتا تو، ایک تہذیبی تسلسل باقی رہتا۔ قاری اور لکھاری ایک دوسرے کی طرف پشت کر کے نہ کھڑے ہوتے۔ کہانی میں علامت بھی ہوتی اور استعارہ بھی۔ سماجی معنویت بھی ہوتی اور روحِ عصر بھی۔ لیکن ایک چیز ہرگز نہ ہوتی ALIENATION ..... افسانے پر یہ افتاد انور سجاد کے مجموعہ "استعارے" کی اشاعت کے بعد پڑی۔ اور یہ وار اتنا کاری تھا کہ قاری اس کی تاب نہ لاسکا۔ منٹو تک افسانہ عام آدمی کی حد تک پڑھا جاتا رہا ہے، لیکن بعد کی صورتِ حال نے صرف ایک ہی کام کیا۔ یعنی قاری اور لکھاری کی خلیج کو گہرا کرتا رہا" (کتاب نما، دہلی)

زاہد نوید اپنے تجزیے میں چوک گئے۔ اپنی بات کا آغاز انہوں نے تیسری اور چوتھی دہائی سے کیا اور اختتام انور سجاد پر۔ ابتدا میں افسانہ نگار اور قاری کے درمیان خلیج کا باعث وہ ۳۵ء کی دھماکہ خیز تحریک کو بتا رہے ہیں۔ اپنے اسی مضمون "کہانی، افسانہ، خیال کی اکائی" میں موصوف لکھتے ہیں :
"۳۵ء کے یہ باغی ذہن ایک تحریک چلاتے ہیں، جس کے نتیجے میں کہانی پس منظر میں چلی جاتی ہے۔ اور اس کی جگہ وہ افسانہ لیتا ہے، جو اجنبی زمینوں کا پیدا تھا"۔ اگر موصوف کے بیان کی صداقت تسلیم کرلی جائے تو انور سجاد پر ان کی طرف سے عاید فردِ جرم غلط ثابت ہوتی ہے۔ میرے خیال سے تو اس مسئلہ پر زاہد نوید کا ذہن قدرے کنفیوزڈ ہے۔ کیونکہ افسانے سے کہانی غائب ہونے یا کم ہونے کا جرم ترقی پسندوں پر کوئی بھی پڑھا لکھا شخص ثابت نہیں کرسکتا۔ تو پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ افسانے کی پوری روایت سے بغاوت کن لکھنے والوں نے کی؟ پاکستان میں انور سجاد، رشید امجد، احمد داود، منشا یاد، مسعود اشعر، انور زاہدی، وغیرہ اگر تجریدی، علامتی اور استعاراتی افسانے نہ لکھتے تو، یقیناً کوئی اور لکھتا کیونکہ جبر کے ماحول میں اپنی بات کہنے کے لیے پاکستانی افسانہ نگاروں کو علامت، استعارے اور تجرید کا سہارا لینا ہی پڑتا، لیکن ہندستان میں بلراج مین را، سریندر پرکاش، اور نوے فیصد شب خونی افسانوں کی اشاعت کا کیا جواز ہے؟

باقر مہدی اپنے مضمون "جدید اردو افسانے کا ڈائیلما" میں لکھتے ہیں "بیدی اور منٹو کے بعد کی نسل نے بھی مغربی افسانے سے اپنے رشتے استوار کرنے کی کوشش کی" (آخر۔ اس نسل کو نئی رشتہ داریوں

کی استواری کی خاطر مغرب کی طرف کیوں متوجّہ ہونا پڑا؟)

''ان میں سے بعض ''شگفتہ ور نوجوان '' کی ذیل میں آتے تھے اور بعض کی ذہنی ساخت ایسی تھی کہ وہ کہانی کے روایتی ڈھانچے سے شدید طور پر ناآسودہ تھے اور اس کی ہیئت کو یکسر بدل دینا چاہتے تھے، ان کا شعور و احساس اس نوعیت کا تھا کہ انہوں نے کہانی کے روایتی ڈھانچے کو از کار رفتہ اور فرسودہ پایا، چنانچہ انہوں نے اپنی داخلی آگ اور باغیانہ ردّیوں کا ساتھ دینے کے لیے سانچوں کے تجربے کیے، اور اظہار و اسالیب کے نئے نئے وسیلوں کو اپنایا، ان میں انور سجاد، بلراج مین را، احمد ہمیش، دیوندر اسر، خالدہ اصغر، کمار پاشی، انور عظیم اور بلراج کومل کے نام خصوصیت سے نمایاں تھے'' (گوپی چند نارنگ ۔''اردو افسانہ روایت اور مسائل'') ۔

زاہد نوید کے الزام کو گوپی چند نارنگ نے ثابت کر دیا ۔ یعنی انور سجّاد اور ان کے ہم عصر ہی وہ لکھنے والے ہیں جنہوں نے افسانے سے کہانی کو غائب کرنے میں اہم رول ادا کیا ہے ۔ لیکن صاحب، آپ گوپی چند نارنگ سے یہ سوال کیوں نہیں کرتے کہ کیا واقعتاً کہانی کا روایتی ڈھانچہ از کار رفتہ اور فرسودہ ہو چکا تھا؟ اور کیا سچ مچ انور سجّاد، مین را، خالدہ اصغر/حسین کے افسانوں میں کہانی نہیں ہے؟ اور۔ ان ساعتوں کا آخری سوال: ان شگفتہ ور نوجوانوں کو کہانی کی ہیئت بدلنے کا اختیار کس نے دیا؟ اور اب گوپی چند نارنگ کے پیش کردہ جواز پر باقر مہدی کا تبصرہ بھی ملاحظہ فرمایئے تاکہ آپ کو یہ سمجھنے میں سہولت ہو جائے کہ خود تراشیدہ جواز کے بعد ان فن کاروں نے جو حیثیت آج اختیار کر رکھی ہے، اس کی ادبی اہمیت کیا ہے؟

'' ادیبوں کی وہ نسل جس نے ترقی پسندوں سے ٹکرّ لی تھی، بلکہ دوسری طرف جا چکی ہے اور ''بالغ نظری'' کا شکار ہو چکی ہے ۔ اس میں وہ دم خم، پیچ و تاب، نالہ شبانہ اور آہِ سحرگاہی نہیں رہی، جس کے سہارے اس نے جست کی تھی ...... ہندستان کے اہم جدید افسانہ نگاروں کی کہانیاں پڑھیں تو معلوم ہو گا کہ وہ بہت جلد اپنے آپ کو دہرانے لگے ہیں ۔ یا خاموشی اختیار کر لی ہے ۔ بلراج مینرا خاموش ہیں ۔ سریندر پرکاش کی مشہور کہانی ''بجوکا'' کے بارے میں، میری رائے یہ ہے کہ اس میں علامت کا صحیح استعمال نہیں ہوا ہے ۔ اور غیر ضروری اجزا، جیسے پریم چند کے ہوری کا حوالہ، غیر ضروری انقلابی خطابت وغیرہ نے اس کہانی میں گہری معنویت کی جڑیں دور تک نہیں پھیلنے دیں ، ''ساحل پہ لیٹی ہوئی عورت'' بھی خاصی گنجلک علامتوں میں گھر گئی ہے'' (جدید اردو افسانے کا ڈائیلما) ۔

اردو کے دو اہم نقادوں کے درج بالا اقتباسات کی روشنی میں خود گوپی چند نارنگ کی ایک اہم بات یاد آگئی۔ موصوف نے انتظار حسین کے فن کا جائزہ لیتے ہوئے تحریر کیا ہے :

"تنقید کی نظر بھی کیسے کیسے تعصبات کو راہ دیتی ہے۔ ایک بار، جب ہم کوئی مفروضہ گھڑ لیتے ہیں تو پھر اس کے حصار میں خود ہی قید ہو جاتے ہیں۔" (انتظار حسین کا فن)

گوپی چند نارنگ نے غیر ارادی طور پر ہی سہی، بہر حال اعتراف کر لیا ہے کہ اردو کے نقاد تعصبات کے شکار ہیں۔ اور غالباً اسی وجہ سے انہوں نے نئے اردو افسانے کی طرف سے آنکھیں بند کر رکھی ہیں۔ لیکن "نئے لکھنے والوں نے خود پر کوئی دروازہ بند نہیں رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ اپنے زمانے کے کھو کھلے ہوتے ہوئے باطن اور اطراف و جوانب میں چشم بصیرت کو محسوس ہونے والی تاریکی کے باوجود شعلۂ تخلیق کو روشن کئے ہوئے ہے۔" (نیا افسانہ از شمس الحق عثمانی)

مسئلہ صرف اس قدر ہے کہ اردو کے نقاد تعصبات کی عینکیں اتار کر، ایمانداری سے اپنا فرض ادا کریں، لکشمن ریکھا کے حصار سے نکلیں تاکہ انہیں بھائی بھتیجوں کے مستقبل کی خاطر خس و خاشاک کی مغفرت نہ کرنی پڑے۔ اور کفِ افسوس ملتے ہوئے نہ کہنا پڑے کہ

"آہ۔ ہمارے درمیان سے کس قدر زبردست افسانہ نگار اٹھ گیا۔"

●●

اختر الایمان

...... اِس آباد خرابے میں

میں نے ایک زمانے میں اپنی منظوم سوانح لکھنے کا ارادہ کیا تھا۔ وہ خواہش تکمیل کو تو نہیں پہنچی مگر اس کے کچھ حصے ہو گئے تھے۔ آغاز یوں کیا تھا

اس جہانِ گُل و بلبل و زاغ میں
اترپردیش ہند کے چھوٹے سے گاؤں میں
ایک کاتک کی ٹھٹھری ہوئی رات میں
شب کے پچھلے پہر تاروں کی چھاؤں میں
پھونس کے ایک چھپّر میں پیدا ہوا
حسبِ دستور کچھ دیر رویا کیا
اور پھر جیسے جی کو قرار آگیا
جیسے دارالمحن سازگار آگیا

یہ پھونس کا چھپّر میری ننھیال ہے۔ وہ چھوٹی سی بستی جو چالیس پچاس گھروں پر مشتمل تھی آج بھی ہے مگر بڑھ پھیل گئی ہے۔ میں تو برسوں سے نہیں گیا۔ سنا ہے اب وہاں ریڈیو اسٹیشن اور ایک بہت بڑی اناج کی منڈی بن گئی ہے۔ اس بستی کا نام قلعہ پتھر گڈھ ہے۔ کچھ اسے گھسیٹ پوری بھی کہتے ہیں۔ پتھر گڈھ اس لیے کہ بڑے بڑے پتھروں سے بنا ہوا یہاں ایک قلعہ ہے جسے نجیب الدولہ نے بنوایا تھا۔ گھسیٹ پوری غالباً اس لیے کہلاتی ہے کہ جب نجیب الدولہ کو انگریزوں کے مقابلے کے بعد ہار ہوئی اور قلعہ خالی کرایا گیا تو متعلقین اور شاگرد پیشہ لوگوں نے قلعہ خالی کرنے سے انکار کر دیا۔ نتیجے میں انہیں گھسیٹ گھسیٹ کر قلعے سے نکالا گیا۔ اس کے باوجود بھی وہ یہاں سے نہیں گئے۔

قلعے کے باہر ہی میدان میں آباد ہوگئے۔ یہ بستی قلعے کے سامنے آباد ہے۔ اس کے ایک سرے پر ایک چھوٹی سی مسجد ہے جہاں میرے ماموں نماز پڑھایا کرتے تھے۔ ایک زمانے میں یہ قلعہ نظربندی کے لیے بھی استعمال ہوتا تھا۔ ایک طرح کا CONCENTRATION CAMP تھا۔ اب تو کم و بیش ناپید ہوگیا ہے۔ ایک قبیلہ تھا جسے روھیل کھنڈی میں بھاتو کہتے تھے۔ یہ آدمی واسی قسم کے لوگ تھے اور پیشے سے زیادہ تر جرائم پیشہ تھے۔ ان کو ایک جگہ اکٹھا کرکے اس قلعے میں رکھا گیا تھا۔ جب کہیں کوئی جاتا تھا صدر دروازے پر اپنی حاضری لکھوا کر جاتا تھا۔ سلطانہ ڈاکو اسی قبیلے کا ایک فرد تھا۔ وہ بھی اس قلعے میں محصور تھا اور جب اپنا گروہ بنالیا تو قلعے کی دیوار پھاند کر بھاگ گیا تھا۔ لال ڈھانگ اس جگہ سے قریب ایک علاقہ ہے جہاں سے ہمالیہ کا جنگل شروع ہوجاتا ہے۔ وہ اس کی جائے پناہ تھی۔

میرے بچپن میں قلعہ بستی میں جب کوئی بیاہ شادی ہوتی تھی بھاتو اس میں شریک ہوتے تھے یہ نہیں معلوم اپنا حصہ لینے آتے تھے یا ان میں اور بستی کے لوگوں میں بھائی چارہ ہوگیا تھا۔ جتنی شادیاں اس زمانے کی یاد ہیں اس میں ان کی شرکت بھی یاد ہے۔ بعد کے زمانے میں سلطانہ ڈاکو کے پکڑے جانے کے بعد قلعہ خالی کردیا گیا تھا اور انہیں منتشر کردیا گیا تھا کہ پھر اکٹھے ہوکر لوٹ مار نہ کریں۔

جگادھری چھوڑنے کے بعد میں اسی بستی قلعے میں آیا تھا۔ جب جگادھری سے چلا تھا میرے ذہن میں نجیب آباد تک پہنچنے کا راستہ نہیں تھا۔ اتنا معلوم تھا ایک شہر سہارنپور راستے میں پڑتا ہے اور وہاں سے نجیب آباد کے لیے دوسری گاڑی لینی پڑتی ہے۔

جگادھری سے ایک چھوٹی لائن عبداللہ پور (جمنا نگر) جاتی تھی۔ عبداللہ پور جنکشن تھا۔ میں نے سوچا عبداللہ پور سے نجیب آباد کا ٹکٹ لے کر کسی سے پوچھ لوں گا اور سہارنپور پہنچ کر گاڑی بدل لوں گا اور میں نے وہی کیا نجیب آباد سے گھر کا راستہ مجھے معلوم تھا۔ نجیب آباد کے اسٹیشن پر اتر کر جب میں ماموں کے یہاں پہنچا اماں سامنے آنگن میں ایک پیڑھے پر بیٹھی تھیں۔ مجھے دیکھ کر حیران بھی ہوئیں اور پریشان بھی۔

"محمد اختر تم؟" اماں مجھے ہمیشہ محمد اختر کہا کرتی تھیں۔ میں نے انہیں بتادیا جگادھری سے بھاگ آیا ہوں اور واپس نہیں جاؤں گا۔ اماں کو میری عادت معلوم تھی۔ جب مجھے کوئی بات لگ جاتی ہے تو میں اپنا ارادہ نہیں بدلتا۔ انہوں نے ہاتھ پکڑ کر مجھے پاس بٹھالیا اور سوچنے لگیں۔ سوچا کیا پریشان ہوتی ہوں گی اب میرے بیٹے کا کیا ہوگا۔ سوا تن بہ تقدیر کے مستقبل تو میرے جیسے لوگوں کا ویسے بھی کچھ نہیں ہوتا۔ جہاں بیٹھ گئے وہی اپنی زمین ہے جہاں رات ہوگئی وہی محلسرائے!

اگلے روز ماموں مجھے نجیب آباد کی سرور والی مسجد کے مدرسے میں داخل کرآئے۔ وہ خود بھی وہیں پڑھتے تھے۔ میرے ماموں کا نام عبدالحمید تھا۔ وہ اوصاف حمیدہ کے مالک تھے اور مجھ سے بڑی محبّت کرتے تھے میری والدہ کا خاندان آٹھ افراد پر مشتمل تھا۔ نانا، نانی، ماموں، ممانی، تین خالائیں اور میری والدہ۔ اماں اپنے بہن بھائیوں میں سب سے بڑی تھیں۔ ان کا نام سلیمن تھا۔ ان سے چھوٹی بہن کا نام جمعرات (جمّو)، ان سے چھوٹی حمیدن اور مجیدن تھیں۔ ممانی کا نام مجھے یاد نہیں۔

سرور والی مسجد میں داخلے کے بعد میرا پھر قرآن حفظ کرنے کا سلسلہ شروع ہوگیا۔ ایک روز جو میں مدرسے سے واپس آیا دیکھا میری دلّی والی خالہ آئی ہوئی ہیں، جمّو (جمعرات)، مجیدن اور میری والدہ، ان تینوں کی شادی راؤ کھیڑی میں ہوئی تھی۔ راؤ کھیڑی میری ددھیال ہے اور اب یہ بھی نجیب آباد ہی کا حصّہ ہے۔ یہاں گھر کے افراد کے بارے میں تھوڑی سی تفصیل کی ضرورت ہے۔

میرے دادا کے انتقال کے بعد میرے والد بھی گھر چھوڑ کر سہارنپور چلے گئے تھے اور وہاں کے کسی خیراتی ادارے میں تعلیم پاکر حافظ اور قاری ہوگئے تھے۔ چوں کہ گھر کا سب سامان اور اثاثہ دادا نے چھوڑا تھا اس پر ان کے دو بڑے بھائیوں نے قبضہ کرلیا تھا اس لیے اپنے چھوٹے بھائی محمد یامین کو بھی اپنے ساتھ سہارنپور ہی لے گئے تھے اور تعلیم دلاکر انہیں حافظِ قرآن بنا دیا تھا۔ میرے چچا محمد یامین ہی سے میری خالہ حمیدن کی شادی ہوئی تھی اور وہ دلّی میں رہتے تھے۔ وہاں ایک اسکول میں پڑھاتے بھی تھے۔ پنڈت کے کوچے میں ایک مسجد تھی وہاں امامت بھی کرتے تھے۔

چوں کہ میرے چچا کو میرے والد ہی نے پڑھایا لکھایا اور اپنے پاس رکھا تھا اس لیے وہ ان پر اپنا حق سمجھتے تھے۔ حمیدن خالہ کے بیان کے مطابق ابا نے میرے چچا کو لکھا تھا ''اختر آوارہ ہوگیا ہے، اور گھر سے بھاگ کر قلعہ چلا گیا ہے۔ اسے اپنے پاس بلالو۔'' ابا کے اس حکم کی تعمیل میں میری خالہ مجھے لے جانے کے لیے آئی تھیں۔ آج حمیدن خالہ حیات نہیں۔ میری والدہ اور جمّو خالہ بھی اللہ کو پیاری ہو چکی ہیں۔ مجیدن خالہ حیات ہیں۔ انہیں کے بڑے لڑکے یاسین سے میری چھوٹی بہن رحمت کی شادی ہوئی ہے۔ یہ دونوں بمبئی میں ہیں۔ یاسین اور رحمت کو میں نے پندرہ بیس سال پہلے بمبئی ہی بلالیا تھا اور اب تک یہیں ہیں۔ ان دونوں کے یہاں کوئی اولاد نہیں۔

چوتھا باب

میرا اگلا قدم دلّی شہر تھا۔ یہ ۱۹۳۰ء کی بات ہے۔ دلّی میں جہاں میں نے ابتدائی چار سال گزارے اس جگہ کا نام مویدالاسلام تھا۔ یہ ایک ریفارمیٹری اسکول اور یتیم خانہ تھا۔ یہ دریا گنج میں واقع تھا اور غالباً آج بھی ہے۔ اب اسے 'بچوں کا گھر' کہتے ہیں۔

سنگھ مدرسہ جنگل تھا مگر مویدالاسلام عروس البلاد دارالحکومت کے پایۂ تخت میں ایک قلعہ۔ یہ لال پتھروں سے بنی ہوئی ایک مضبوط اور بہت بلند عمارت تھی جس کو چھوتا ہوا ایک فیل قامت اور مضبوط لکڑی کا پھاٹک تھا جس میں ہر وقت ایک بڑا سا تالا پڑا رہتا تھا اور ایک چوکیدار پہرے پہ رہتا تھا۔ اندر تو کوئی بھی جاسکتا تھا مگر باہر جانے کے لیے خاص طور پر لڑکوں کے لیے مینیجر کے پروانۂ راہداری کی ضرورت تھی۔ پھاٹک پھر بھی نہیں کھلتا۔ پھاٹک میں بنی ہوئی بڑی سی کھڑکی کھلتی تھی اور پھر بند ہو جاتی تھی۔

یہ جگہ ریفارمیٹری اس اعتبار سے تھی کہ جو لڑکے گھروں سے بھاگ جاتے تھے اور والدین کی شکایت پہ پکڑے جاتے تھے یا آوارہ گردی میں پکڑے جاتے تھے۔ کمشنر کے حکم سے پولیس انہیں یہیں لے کر آتی تھی۔ اگر کوئی وارث آتا تو اطمینان ہونے کے بعد انہیں رخصت کر دیا جاتا تھا ورنہ لڑکا یہیں رہتا تھا یہی مویدالاسلام اگلے چار سال کے لیے میری تقدیر بننے والا تھا۔

خالہ کے ساتھ دلّی آنے کے بعد دو چار روز تو میری بڑی آؤ بھگت ہوئی، سوّیاں پکیں، حلوے بنے، چچا مجھے ہر جگہ ساتھ لیے پھرتے۔ اس اسکول میں بھی لے گئے جہاں وہ پڑھاتے تھے اور ہیڈ ماسٹر غلام رسول صاحب سے ملوایا۔ اس مسجد میں بھی لے گئے جہاں نماز پڑھاتے۔ یہ مسجد پنڈت کے کوچے میں تھی۔ پھر ایک دن مجھے ساتھ لیا اور سرکس والوں سے ہوتے ہوتے، چاوڑی بازار سے گزر کر دریا گنج پہنچے اور مویدالاسلام کے بڑے پھاٹک کے سامنے آکر کھڑے ہو گئے اور دروازہ کھٹکھٹایا۔ کھڑکی کھلی، اور مجھے اندر لے کر چلے گئے سامنے کے حصے میں ایک بہت بڑا دفتر تھا۔ مجھے اندر لے گئے۔ سامنے غلام رسول بیٹھے ہمارا انتظار کر رہے تھے۔ وہ مجھے مینیجر کے پاس لے گئے۔ ان کا نام عطاء اللہ تھا۔ کچھ آہستہ آہستہ ان سے کہا۔ مینیجر بزرگ آدمی تھے۔ آنکھیں بہت تیز تھیں۔ کمر ذرا جھکی ہوئی تھی۔ انہوں نے مسکرا کر مجھے دیکھا اور میں اگلے چار سال کے لیے مویدالاسلام کا ایک حصہ بن گیا۔ چچا مجھے اس طویل و عریض چار دیواری میں چھوڑ کر چلے گئے۔ اور ہدایت کر گئے کوئی ضرورت ہو تو غلام رسول صاحب سے کہوں۔ جب انہیں وقت ملے گا مجھے دیکھنے

آجایا کریں گے۔

مویدالاسلام کے سکریٹری یا متولی خان بہادر یوسف پانی ؔ والے تھے۔ یہ پنجابی برادری کے ایک متمول اور باثر شخص تھے۔ پنجابی برادری کے لوگ زیادہ تر تجارت پیشہ اور سوداگر ہوتے ہیں۔ تحقیق نہیں مگر میرا خیال ہے مویدالاسلام کی یہ عمارت بھی پنجابی برادری کے کسی شخص یا بہت سے لوگوں نے مل کر بنائی ہوگی۔ یہ ایک کشادہ عمارت تھی۔ صدر دروازے سے داخل ہوں تو دائیں طرف باورچی خانہ اور اس سے ملے ہوئے غسل خانے اور بیت الخلاء تھے۔ سامنے کئی کمرے تھے جن میں سے ایک مینیجر صاحب کا دفتر تھا اور ایک میں مویدالاسلام کے کاغذات اور کھاتے اور حساب کتاب کی کتابیں رکھی تھیں۔ ایک بے چھت کا کمرہ بھی تھا۔ دائیں بائیں رہائش کے لیے کمرے بنائے گئے تھے۔ اگر اس عمارت کو دو منزلہ بنایا جاتا تو یہ بہت شاندار عمارت بنتی اور اس میں کالج بنایا جاسکتا تھا۔ ممکن ہے اس کے بانی کے ذہن میں ایسا ہی کوئی بڑا مقصد ہو مگر افسوس وہ مقصد پورا نہیں ہوا تھا۔ اب صرف یہ ایک ایسی جگہ تھی جہاں ساٹھ ستر معذور اور کچھ تندرست لڑکے رہتے تھے جن کی کفالت مویدالاسلام کرتا تھا۔ معذور لڑکوں کو ذہنی یا جسمانی مریض کہا جاسکتا تھا۔ ان میں سے چند کا ذکر کرتا ہوں۔

ایک لڑکا احمد خان تھا۔ وہ نسلاً پٹھان تھا۔ نہیں معلوم اپنی جائے پیدائش کی جگہ سے یہاں تک کیسے پہنچ گیا تھا۔ اس کا سر گنبد کی طرح تھا۔ آنکھیں اندر دھنسی ہوئی تھیں۔ جیسے ہاتھی کی آنکھیں ہوتی ہیں اور چلنے کا انداز بالکل گینڈے جیسا تھا۔ اس کی گردن اتنی موٹی تھی کہ پیچھے دیکھنے کے لیے گردن گھمانا مشکل تھا۔ وہ گھوم کر دیکھتا تھا۔ لڑکے اسے عجیب الخلقت چیز سمجھ کر چھیڑتے رہتے تھے اس کا سر تک دیوار سے ٹکرا دیتے تھے وہ جزبز ہو کر رہ جاتا اور ردّ عمل بالکل ایسا ہوتا تھا جیسے کسی حیوان کا ہوسکتا ہے۔

ایک لڑکا حاجی گل تھا۔ وہ بھی پٹھان تھا۔ اس کی ساخت بھی عجیب تھی جسے لفظوں میں بیان کرنا مشکل ہے۔ مگر وہ احمد خان کی طرح کند نہیں تھا اور ہر وقت ہنستا رہتا تھا۔ وہ بھی آدمی کم مشین زیادہ تھا۔ اس کا استعمال زیادہ تر کھانے کی چیزیں پہنچانے کے لیے کیا جاتا تھا۔ بعض حضرات دعوت کرتے تھے تو لڑکوں کو گھر بلانے کی جگہ مویدالاسلام ہی میں کھانا بھجوا دیتے تھے اور اس کھانے کو سپرنٹنڈنٹ کی نگرانی میں رکھا جاتا تھا۔ سرغنہ قسم کے لڑکے رات کو حاجی گل سے کہتے تھے بھوک لگی ہے جاؤ بریانی چرا لاؤ، اور وہ چرا لاتا تھا۔ مختصر یہ کہ اسے اس طرح کے کسی کام پر لگا دو کر دیتا تھا۔ ایک لمبی فہرست ہے معذور لڑکوں کی۔ ان میں ایک پگلی بھی تھی جس کا نام مجھے یاد نہیں۔

ایک لڑکا عبدالشکور تھا۔ وہ نابینا تھا۔ اسے ذہنی مریض کہنا چاہیے۔ وہ ایک کونے میں بیٹھا رہتا تھا اس میں خصوصیت یہ تھی کہ وہ مویدالاسلام کے ہر لڑکے کو پاؤں کی چاپ سے پہنچانتا تھا۔ اگر کوئی لڑکا اس کے نزدیک آکر شی ای ای ای کی آواز نکالتا تھا تو وہ خوب چیختا چلاتا تھا اور چھیڑنے والا جب بھاگتا تھا تو وہ اسے پاؤں کی چاپ سے پہچان لیتا تھا اور ایسا کبھی نہیں ہوا کہ اس نے کسی لڑکے کو پہچاننے میں غلطی کی ہو۔

غرض کہ مویدالاسلام ریفارمیٹری بھی تھا۔ مریض خانہ بھی، یتیم خانہ بھی اور ایک باقاعدہ اسکول بھی۔ یہ ایک ایسا سرکاری طور پر منظور شدہ سکول تھا جہاں آٹھویں جماعت تک باقاعدہ تعلیم دی جاتی تھی اور شہر کے بھی کافی لڑکے پڑھنے آتے تھے

مختصر یہ کہ چچا مجھے مویدالاسلام میں چھوڑ کر چلے گئے۔ چپراسی نے مجھے جا کمرہ ایک کمرہ اور ایک پلنگ دکھایا اور کہا یہ تمہارا کمرہ ہے اور یہ تمہارا بستر۔ مویدالاسلام جاتے وقت چچا نے راستے میں ایک دکان سے مجھے حلوہ دلوایا تھا۔ پتے میں لپٹا ہوا۔ وہ حلوہ ابھی تک میرے ہاتھ میں تھا۔ جب چپراسی چلا گیا تو وہ حلوہ میں نے ایک طرف رکھ دیا۔ کھانے کو جی نہیں چاہا میرا۔ کچھ لڑکے میرے پاس آئے اور مجھ سے بات کرنی چاہی مگر میں نے کسی سے بات نہیں کی۔ گرمیوں کا موسم تھا۔ لڑکے باہر دالان میں سوتے تھے۔ سب اپنی اپنی چارپائی لے کر باہر چلے گئے۔ میں اندر ہی بیٹھا رہا۔ جیسے جیسے رات بڑھی لڑکے سو گئے۔ میں ایسے ہی بیٹھا رہا۔ نیند نہیں آئی۔ پھر جانے کیوں مجھے رونا آگیا۔ ایسی اپنی ذات میں تنہائی کی زندگی تو میں بچپن سے گزار رہا تھا۔ پندرہ سال پرانی عادت تھی، مگر اس رات مجھے محسوس ہوا جیسے کسی نے میرے ساتھ چھل کیا ہے اور روتے روتے سو گیا۔

صبح بہت سویرے چپراسی نے جگا دیا۔ "اٹھو نماز کا وقت ہو گیا" مویدالاسلام کے عین سامنے ڈی اے وی ہائی اسکول تھا۔ اس کے پیچھے ایک چھوٹی سی مسجد تھی۔ جسے جنگل والی مسجد کہتے تھے۔ لڑکے وہاں نماز پڑھنے جاتے تھے۔

مویدالاسلام میں مجھے چوتھی جماعت میں داخلہ ملا۔ وہ لکڑی کا چھت کو چومتا ہوا بڑا دروازہ میرے لیے واقعی ایک ایسا دروازہ ثابت ہوا جہاں سے میری زندگی کا سفر شروع ہو رہا تھا۔ یہاں مجھے دو تین استاد ایسے ملے جن کی محبت اور شفقت میں نہیں بھولتا۔ ایک عبدالصمد صاحب تھے انگریزی پڑھاتے تھے۔ سکول کے ہیڈ ماسٹر بھی تھے۔ انہوں نے میری بڑی ہمت افزائی کی۔ گورے چٹے، چھ فٹ سے نکلتے ہوئے بڑے حلیم الطبع انسان تھے۔ ایک بار چھٹیوں میں گھر گئے۔ ملتان کے رہنے والے تھے۔ چھٹیاں ختم ہوئیں تو عبدالصمد کی جگہ اُن

کے والد آئے۔ بزرگ سفید ریش۔ ہم سے مل کر رونے لگے، اور بتایا کہ صمد صاحب کا انتقال ہو گیا۔

ایک ماسٹر نعمت علی خاں تھے۔ اچھے تھے۔ شاعر بھی تھے۔ غزل کہتے تھے۔ جب انہیں پتہ چلا میں بھی کچھ لکھتا لکھاتا ہوں بڑے طنزیہ انداز میں پوچھا کرتے تھے "ردیف قافیہ جانتا ہے کیا ہوتا ہے"۔ انہوں نے ردیف قافیے کی اتنی رٹ لگائی کہ میرے ذہن سے ردیف قافیے کی وقعت ہی ختم ہو گئی۔

ایک ماسٹر عبدالواحد تھے۔ وہ احمدی فرقے سے تعلق رکھتے تھے۔ میری ذہنی تربیت میں ان کا بڑا ہاتھ ہے۔ وہ مجھ سے تقریریں لکھواتے تھے اور جلسوں میں بولنے کی ترغیب دیتے تھے۔ میں شعر یا نثر جو بھی لکھتا تھا اسے بڑی توجہ سے سنتے تھے۔ یہ ان ہی کی ترغیب اور ہمت افزائی کا نتیجہ تھا کہ میں نے مویدالاسلام ہی میں ایک ناول لکھ ڈالا تھا۔ وہ کہاں گیا نہیں معلوم۔ غرض کہ یہ دو استاد عبدالصمد اور عبدالواحد تھے جنہوں نے میرا مستقبل ہموار کرنے یا اسے دریافت کرنے میں بڑی مدد کی۔ تھوڑے دن بعد عبدالواحد بھی مویدالاسلام چھوڑ گئے اور پھر کبھی ان سے ملاقات نہیں ہوئی۔

مویدالاسلام میں ایک قاری محمد الیاس تھے۔ امروہہ کے رہنے والے تھے۔ لڑکے ان سے بہت چڑتے تھے، ایک وجہ تو یہ کہ وہ ہاتھ میں ہر وقت بید لیے گھومتے تھے اور بات بے بات لڑکوں کو پیٹتے تھے، دوسرے یہ کہ ان کے بارے میں مشہور تھا وہ امرد پرست ہیں۔ لڑکے ان کے اتنے خلاف تھے کہ ایک مرتبہ ایک لڑکے نے جب نماز پڑھنے کے لیے گئے تو دھتورے کے بیج لاکر ان کے کھانے میں ملا دیے۔ وہ نیم پاگلوں کی سی حالت میں رات بھر مویدالاسلام میں چلاتے پھرے۔ وہاں ایک بوڑھا چپراسی تھا اس نے جلنے کیا لاکر انہیں گھوٹ کر پلایا تب کہیں ٹھیک ہوئے۔

ایک قاری الیاس ہی کیا امرد پرستی اور اغلام۔ ان دنوں عام بیماری اور بدعت تھی۔ میں مویدالاسلام میں بہت سے لڑکوں کو جانتا تھا جن میں کچھ فاعل تھے کچھ مفعول۔ ادریس نام کا ایک لڑکا تھا۔ اس کا صحیح نام رات کا چوکیدار ہونا چاہیے۔ اس کی ماں جیلیوں کے کوچے میں کسی جگہ کام کرتی تھی اور دن میں ایک بار اس سے ملنے آتی اور بہت سی چیزیں کھانے کے لیے لایا کرتی تھی۔ وہ دونوں پاؤں سے معذور تھا۔ بیساکھیوں کے سہارے چلتا تھا۔ وہ رات کے قصے مجھے بہت سنایا کرتا تھا۔ اسے رات کو نیند نہیں آتی تھی۔ لڑکے کیا کر رہے ہیں سب دیکھتا رہتا تھا۔ گرمیوں میں لڑکے باہر دالان میں سوتے تھے۔

مویدالاسلام کیا یہ بدعت پورے معاشرے ہی میں تھی۔ شبیر نام کا ایک لڑکا تھا۔ شہر سے پڑھنے

آتا تھا ۔ ایک مرتبہ اس کے باپ نے اسکول میں آکر اسے بہت پیٹا ۔ معلوم کرنے پر پتہ چلا وہ رات کو اپنے عاشق کے ساتھ گھر سے باہر رہا ۔ شبیر اچھا خوبصورت اور شرمیلا سا لڑکا تھا ۔ افسوس ہوا اس کے بارے میں یہ جان کر ۔ ایک اور لڑکا تھا ۔ اس کا نام احمد تھا ۔ وہ بھی شہر سے پڑھنے آتا تھا ۔ عوض نام کا ایک آدمی اس کا عاشق تھا چیلوں کے کوچے میں رہتا تھا اور سانپ پکڑ کر بیچنے کا کام کرتا تھا ۔ اس کا الٹا ہاتھ کٹا ہوا تھا ۔ سنا ہے اسے سانپ نے کاٹ لیا تھا ۔ زندگی بچانے کے لیے اسے ہاتھ کٹوانا پڑا تھا ۔ وہ چھٹی کے بعد باہر احمد کا انتظار کرتا رہتا تھا ۔ احمد میرے ساتھ پڑھتا تھا ۔ میں نے اسے سمجھایا ایسا کرنا بہت بری بات ہے ۔ اور اس نے عوض سے ملنا کم کر دیا ۔ عوض کو پتہ چل گیا ایک روز جو میں باہر نکلا عوض نے مجھے پکڑ لیا ۔ بہت گالیاں دیں اور میرے منہ پر زور سے تھپڑ مارا ۔ مویدالاسلام کے بعد اس طرح کے بہت سے لڑکوں سے میرا واسطہ پڑا ۔ جن کا ذکر میں آگے کروں گا ۔

یہ جو کچھ میں ان صفحات میں درج کر رہا ہوں اسے سوانح کا نام نہیں دینا چاہیے ۔ یادداشت سمجھیے ۔ وہ بھی اس لیے قلمبند کر لی سفر کے اختتام پر آدمی کو یاد تو رہے کیسے کیسے مقامات اور منزلوں سے گزرے ہیں ۔ میں نے اپنا شمار ہمیشہ بے وقوف لوگوں میں کیا ہے ۔ جب کسی کام کا وقت اور موقعہ گزر جاتا ہے مجھے اس وقت خیال آتا ہے کہ فلاں وقت کیا کرنا چاہیے تھا کیا نہیں کرنا چاہیے تھا ۔

مویدالاسلام ہی کی یادوں میں سے ایک یہ بھی ہے کہ وہاں ایک وبا پھیلی اور اوپر نیچے کئی لڑکے مر گئے ۔ ان میں سے ایک میرے دوستوں کے حلقے میں تھا ۔ وہ بھی پشاور کا رہنے والا تھا اور ہم اسے خان کہہ کر بلاتے تھے ۔ ایک رات اچانک خان کا انتقال ہو گیا ۔ سب لڑکے دوسرے کمروں میں چلے گئے ۔ مگر جانے کیوں میرے ذہن میں ایسا بیٹھا ہوا تھا کہ مردے کو اکیلا نہیں چھوڑنا چاہیے ۔ میں کمرہ چھوڑ کر نہیں گیا اور وہیں خان کے برابر پلنگ پر لیٹ کر اسے کہانیاں سناتا رہا ۔

مویدالاسلام ایک اچھا ادارہ ہوتے ہوئے بھی اور اتنے متمول اور دور تک دسترس رکھنے والے مربیوں کے باوجود ایک بھیک کا ہی ٹھیکرہ تھا ۔ جب میں مویدالاسلام میں داخل ہوا اس وقت صورتِ حال مختلف تھی ۔ سرائے بیرم خاں میں ایک دستکاری سکول تھا ۔ جہاں بہت اچھا فرنیچر اور مکان کی زیبائش کی چیزیں بنانی سکھائی جاتی تھیں ۔ مویدالاسلام سے آٹھ جماعت پاس کر کے لڑکے اس دستکاری سکول میں بھی بھیجے جاتے جہاں سے وہ اچھے دستکار ہو کر نکلتے تھے ۔ مگر جانے کیوں وہ انتظام ختم کر دیا گیا ۔ آٹھویں جماعت پاس کرنے کے بعد اگر لڑکے کو کوئی ہنر نہیں آتا تو محنت مزدوری کرنے یا بھیک مانگنے کے سوا دوسرا کوئی کام کر بھی نہیں سکتا ۔

سگھ مدرسہ اور مویدالاسلام میں فرق صرف رہن سہن اور درجے کا تھا۔ سگھ مدرسے کی دعوتوں میں چاول ملتے تھے اور مویدالاسلام کی دعوتوں کا مینو تاج محل ہوٹل کے مینو سے بھی اچھا تھا۔ سگھ مدرسے کی دعوتیں کھیت مزدوروں اور کاشتکاروں کی دعوتیں تھیں۔ مویدالاسلام کی دعوتیں زیادہ تر دلّی کے تاجروں اور سوداگروں کی دعوتیں جہاں خمیری روٹی، قورمہ، فرنی، بریانی، زردہ، لال روٹی، باقرخوانی اور قلیچے عام تھے۔ دعوتوں میں شرکت کا طریقہ سگھ مدرسے اور مویدالاسلام میں ایک ہی تھا۔ دو تین چپراسیوں کے ساتھ سب لڑکے لائن میں آگے پیچھے چلتے تھے۔ دعوتیں اکثر شام کی ہوتی تھیں اور شہر میں کہیں بھی جانا ہو جامع مسجد کے چوک سے اکثر گزرنا ہوتا تھا۔ شام کو گدڑی کا بازار، کٹوروں کے بجنے کی آوازیں، پھول والوں کی آوازیں اور جامع مسجد کی سیڑھیوں پر خوردو نوش کی سجی ہوئی دکانوں کے ساتھ ایک جھوجھری آواز بھی سنائی دیتی تھی۔ اس آواز کے مالک کا نام اشفاق تھا وہ شاعر تھا اور اپنی غزلوں کی چارچار چھ چھ صفحے کی کتابیں چھاپ کر گا گا کر جامع مسجد کے چوک میں بیچا کرتا تھا۔ اس کا رنگ بہت گورا تھا اور سر کے بال سرخ۔ اچھے نکلے ہوئے قد کا آدمی تھا، اور اس سارے ماحول میں اس کی آواز بھی اچھی لگتی تھی۔ جانے کیوں ادھر سے گزرتے وقت کئی بار میرے ذہن میں خیال آیا ایسی شاعری تو میں بھی کرسکتا ہوں اور میں نے شاعری شروع کردی۔ ایک دو بار اشفاق سے ملا بھی۔ اچھا زے کا آدمی تھا۔

اشفاق کی دیکھا دیکھی شاعری تو شروع کردی، مگر پھر کن کن منزلوں سے گزرنا پڑا، اس بات کی وضاحت شاعری پر بات ہوگی تو تفصیل سے لکھوں گا۔ مویدالاسلام کے ذکر سے تو جان چھوٹے۔

مویدالاسلام سے متعلق میں نے جن ذہنی مریضوں کا ذکر کیا ہے وہ تو اس زندگی کا ایک حصہ ہے۔ وہاں کئی اور لڑکے تھے جیسے شیریں جاں عثمان بانی، یہ دونوں لڑکے جستی تھے۔ شیریں جاں تو ایسا ہی بلّا سا تھا مگر عثمان بانی فٹ بال میں بڑی شہرت کا مالک تھا۔ وہ محمڈن اسپورٹنگ میں گول کیپر تھا۔ اسے میں نے ایک دو بار کھیلتے ہوئے دیکھا تھا۔ گیند پکڑنے کے لیے ایسے ہوا میں زقند بھرتا تھا جیسے انسان نہیں پرندہ تھا۔ اس وقت کا بڑا نامور کھلاڑی تھا۔ اس کے علاوہ اور کئی لڑکے تھے یاسین، نذر محمد، خورشیدالاسلام، شبیر قریشی، اقبال وغیرہ وغیرہ۔ مگر آگے چل کر سوا خورشیدالاسلام کے سب لاپتہ ہوگئے۔ خورشیدالاسلام علی گڑھ چلے گئے تھے اور ایم اے پی ایچ ڈی کرکے وہیں شعبۂ اردو میں کام کرنے لگے تھے۔ انہوں نے کئی کتابیں بھی لکھیں۔ باقی لڑکوں کے لاپتہ ہونے کا سبب وہی تھا اوہ کچرا پن۔ آٹھویں جماعت پاس کرنے کے بعد سوا کسی گھر یا دفتر میں چپراسی گیری کرنے کے اور لڑکا کیا کرسکتا ہے۔

مجھے موید الاسلام میں چوتھی جماعت میں داخلہ ملا۔ جب میں نے بورڈ یہ سکول چھوڑا تھا میں وہاں چوتھے ہی درجے میں پڑھتا تھا۔ سنہ ۳۰ء سے سنہ ۳۴ء تک چار سال ایسے نکل گئے کہ دن کب آیا کب نکل گیا پتہ ہی نہیں چلا۔ سبب وہی میرے اساتذہ کی شفقت اور توجّہ تھی۔ میں پڑھنے کے لحاظ سے بہت اچھا طالب علم نہیں تھا۔ نمبر فرسٹ کلاس اور سکینڈ کے درمیان آتے تھے مگر مطالعہ کرنے میں اور معلوماتِ عامہ میں بہت ہوشیار تھا۔ بہت اچھا مقرّر سمجھا جاتا تھا اور شاعری بھی گوارا کرتا تھا۔ افسانے بھی لکھا کرتا۔

موید الاسلام میں جب میرا آخری سال تھا مجھے نمونیہ ہو گیا۔ جامع مسجد کے نزدیک سرکاری اسپتال تھا۔ کنگ ایڈورڈ میموریل یا ملکہ وکٹوریہ اس وقت ذہن میں نہیں۔ موید الاسلام کے لڑکے علاج کے لیے وہیں بھیجے جاتے تھے۔ یہ خیراتی اسپتال تھا۔ جب نمونیہ ہوا مجھے بھی وہیں داخل کیا گیا۔

چچا مجھے دیکھنے کے لیے آئے تو انہیں اندیشہ ہوا میں مر نہ جاؤں۔ انہوں نے میری والدہ کو لکھا۔ وہ تو آ گئیں مگر مجھ سے ملاقات نہیں ہوئی۔ سبب یہ تھا کہ چچا نے کبھی میری والدہ کو یہ بات بتائی ہی نہیں کہ میں یتیم خانے میں رہتا ہوں۔ اس واقعے کی تھوڑی سی تفصیل یہ ہے:

سرکاری اسپتال میں داخل کرنے کے بعد لوگ جیسے بھول گئے تھے۔ چچا کبھی آ جاتے تھے۔ موید الاسلام سے بھی کبھی کوئی چپراسی آ جاتا تھا۔ میں اتفاق سے بہت سخت جان واقع ہوا ہوں۔ لوٹ پیٹ کر ٹھیک ہو گیا۔ اسپتال میں ایسا ہوا کہ میرے برابر جو دو مریض تھے ان میں سے ایک مر گیا۔ خیر اللہ کی مرضی۔ ایک دن سبھی کو یہ دن دیکھنا ہے۔ پھر اتفاق ایسا ہوا کہ اگلے روز دوسرا مریض بھی مر گیا۔ نرسوں کو فوراً اس کی موت کا علم نہیں ہوا۔ جو نرس دوا پلانے آئی اس نے توجّہ نہیں دی۔ مرنے والے کا منہ کھلا تھا اس میں دوا انڈیل دی۔ پھر ایک دم اسے احساس ہوا وہ مر گیا ہے۔ اس نے چپراسی یا وارڈ بوائے کو آواز دی اور کہا لاش اتار کر نیچے فرش پر رکھ دے۔ وہ تو یہ کہہ کر چلی گئی۔ وارڈ بوائے آیا اس نے سوچا کون لاش کو اٹھانے کا تردد کرے۔ اس نے پلنگ کھڑا کر دیا۔ لاش دھڑ سے نیچے گری۔ یہ دیکھ کر میں ہڑبڑا گیا۔ کسی سے کچھ نہیں کہا۔ اٹھ کر اسپتال سے بھاگ کھڑا ہوا اور گرتا پڑتا نیاریوں کے محلے میں چچا کے یہاں پہنچا۔ دیکھا اماں آئی ہوئی ہیں۔ میں جب اس حالت میں وہاں پہنچا تب اماں کو اصل صورتِ حال کا پتہ چلا اور یہی بات میری خالہ اور اماں کے درمیان لڑائی کی بنیاد بن گئی۔ صلح صفائی کے باوجود دونوں میں کبھی میل نہیں ہوا۔

غالباً خان بہادر یوسف یائی والے اپنی ٹوپی میں کچھ مزید چمکتے پروں کا اضافہ کرنا چاہتے تھے۔

ایک روز لڑکوں کو حکم ملا فوراً تیار ہو جائیں اور نہا دھو کر باقاعدہ تیار ہونے کے بعد یونیفارم کا خاکی کوٹ بھی پہنیں اور جامع مسجد میں حاضری کے لیے روانہ ہو جائیں۔ وہاں پہنچے تو دیکھا بڑا پولس کا پہرہ ہے اور سرکاری عملے کے لوگ ادھر ادھر گشت لگا رہے ہیں۔ ہمیں ایک لائن میں کھڑا کر دیا گیا۔ کچھ سمجھ میں نہیں آرہا تھا کیا ہو رہا ہے۔ تھوڑی دیر کے بعد بھگدڑ سی مچی یہ معلوم ہوا وائسرائے بہادر لارڈ لن تھگو تشریف لائے ہیں۔ نہایت خندہ پیشانی کے ساتھ انہوں نے ایک ایک لڑکے سے ہاتھ ملایا اور ہمیں رخصت کر دیا گیا۔ میں واپسی میں راستہ بھر یہی سوچتا رہا لارڈ لن تھگو کو اس ملاقات کا کیا فائدہ ہوا، اور ہمیں کیا ملا۔ مگر یہ نہیں جانتا تھا ہر جگہ ایک تیسرا آدمی ہوتا ہے جسے بچولیا کہتے ہیں اور آخر میں ہر بات کا فائدہ اس بچولیے کو زیادہ ہوتا ہے اور کسی کو کم اور یہاں یوسف پائی والے خاں بہادر بچولیے تھے۔

۱۹۳۴ء میں میری موید الاسلام کی زندگی ختم ہو گئی۔ وہاں سے انگریزی کے ساتھ آٹھویں جماعت پاس کر لی تھی میرے پاس ایک ٹین کا صندوق تھا جس کی ساخت ایسی تھی جیسے جسم پر آبلے پڑ جاتے ہیں۔ جب میں خالہ کے ساتھ دلّی جا رہا تھا اماّں نے وہ صندوق میرے ساتھ کر دیا تھا۔ چچا نے وہی صندوق موید الاسلام میرے پاس پہنچا دیا تھا جس روز موید الاسلام چھوڑا وہی صندوق میرے سر پر تھا اور میں مستقبل کی تلاش میں دلّی کی سڑکوں پر سے گزر رہا تھا۔

پانچواں باب

موید الاسلام چھوڑنے کے بعد میں پھر چچا کے یہاں آگیا۔ وہ نیاریوں کے محلے میں ایک تنگ سی گلی میں رہتے تھے جہاں ارد گرد کے مکانوں میں ٹین کے صندوق بنانے کا کام ہوتا تھا اور دن بھر ٹین کو ٹھوکنے پیٹنے کی آوازیں کانوں میں آتی رہتی تھیں۔ اس دوران میرے والد بھی دلّی آگئے تھے۔ یہ نہیں معلوم وہ خود آئے تھے یا چچا نے انہیں بلایا تھا، مگر وہ چچا کے ساتھ نہیں رہتے تھے۔ کشن گنج کی کسی مسجد میں رہتے تھے اور وہیں پیش امام تھے۔ مجروں کی زندگی مجھے پسند نہیں اس لیے میں ان کے پاس نہیں گیا۔

چچا کا مکان بہت چھوٹا تھا۔ صرف ایک کمرے پر مشتمل کمرے سے ملی ہوئی ایک چھوٹی سی کوٹھڑی تھی۔ سامنے چھوٹا سا صحن تھا جس میں ایک کونے میں چولھا رکھا تھا اور ایک طرف پاخانہ بنا ہوا تھا۔ گھر میں آدمی زیادہ نہیں تھے۔ میرے چچا، میری خالہ اور ان کا بیٹا عبدالسلام۔ چار سال پہلے جب میں دلّی آیا تھا ان کے یہاں کوئی اولاد نہیں تھی۔ اب ایک لڑکا تھا۔ موید الاسلام کی وسیع عمارت میں چار سال گذارنے

کے بعد ایسی تنگ جگہ میں گھٹن محسوس ہوتی تھی۔ اس کے علاوہ میرے ذہن میں یہ بات بھی تھی اماں اور خالہ میں اس بات پر کھنچاؤ پیدا ہو گیا تھا کہ انہوں نے مجھے یتیم خانے میں رکھا" اس لیے میں چچا کے یہاں نہیں رہنا چاہتا تھا مگر میری خواہش اپنی جگہ اور صورت حال اپنی جگہ ۔ اسی طرح کی مجبوریوں میں انسان جیسے ہیں، جیسے کیا ہیں "گذران" کرتے ہیں۔ صبح کی شام اور شام کی صبح کرتے ہیں۔ اسی صبح شام کے درمیان کہیں ایسے لمحے بھی آجاتے ہیں جن میں لہجبت کی تلاش ہوتی ہے ۔ خوشی کے بہانے ڈھونڈے جاتے ہیں اور زندگی کے ان لمحوں کو مختلف تسلی بخش نام دے کر آدمی دن رات کے چکر سے گذرتا رہتا ہے۔

ان میں تھوڑے سے لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جو زندگی کا مقصد جاننا چاہتے ہیں، کوئی "مقصد دکھائی" نہیں دیتا تو اسے مقصد دینا چاہتے ہیں ۔ میرا شمار کن لوگوں میں ہو سکتا ہے نہیں کہہ سکتا۔ مگر میں بے چین رہتا تھا ۔ میرا خون گرم اور آنکھیں جلتی رہتی تھیں ۔ جڑا ہوا بھی انسانوں کے اس طبقہ سے تھا جو پیٹ بھر لینے کو زندگی سمجھتے ہیں ۔ والد کے ذہن میں میرا مستقبل ایک پیش امام یا سکول ٹیچر سے زیادہ کچھ نہیں تھا ۔ پنڈت کے کوچے میں ایک مسجد تھی ۔ میرے والد کی طرح چچا وہاں کے امام تھے۔ مسجد کے اوپر ایک کمرہ تھا فرصت کا وقت وہاں گذارتے تھے۔ کبھی کبھی میں بھی وہاں چلا جاتا تھا اور بے مقصد دنیا کی خاک چھانتا پھرتا تھا ۔ دیہات میں پیدا ہوا تھا دیہات میں ہی بچپن کا بیشتر حصہ گذرا تھا۔ مثال سامنے کھیت مزدوروں یا کاشتکاروں کی تھی ۔ یا پھر مسجدوں میں امامت کرنے والے مولوی تھے یا سکول کے استاد ۔ خواب ایسے دیکھتا تھا جیسے بازوؤں میں پر نکل آئے ہیں۔ لوگ مجھے پکڑنے کی کوشش کر رہے ہیں اور میں اڑ کر کبھی اس ڈال پر کبھی اس ڈال پر ۔ ذہن میں ایک ہی بات بیٹھی ہوئی تھی اڑنے کے لیے پر چاہئیں تو علم حاصل کرو ۔ مگر کیسے ۔ وسائل کہاں ہیں ؟

ایک روز فتح پوری مسجد کے سامنے سے گذر رہا تھا۔ دوسرے دروازہ پر دیکھا "فتح پوری مسلم ہائی سکول" لکھا ہوا ہے۔ میں تھوڑی دیر رکا ۔ پھر قدم آپ سے آپ سکول کی طرف اٹھ گئے ۔ سیڑھیاں چڑھ کر اوپر چلا گیا اور ہیڈ ماسٹر کے دفتر کے سامنے پہنچ گیا ۔ دروازہ پر نام لکھا ہوا تھا "صوفی صغیر حسن" سیدھا دفتر میں چلا گیا ۔ سامنے کرسی پر ایک درمیانی عمر کا شخص بیٹھا ہوا تھا ۔ چہرے پر مٹھی بھر کالی ڈاڑھی تھی ۔ رنگ کھلتا ہوا گندمی تھا ۔ وہ کچھ پڑھنے میں مصروف تھے ۔ اپنے حال میں اس طرح بیٹھے ہوئے اچھے لگ رہے تھے میں ابھی سوچ رہا تھا انہیں کیسے مخاطب کروں کہ انہوں نے نظر اٹھا کر دیکھا اور مجھے سامنے کھڑا دیکھ کر پوچھا:

"کون چاہیے تمہیں ؟ کس سے ملنا ہے ؟"

میں نے اپنا نام بتایا " میں اخترالایمان ہوں.... اور ...."
انہوں نے ٹوکا " نام تو غلط ہے تمہارا۔"
" مگر کام غلط نہیں کرتا۔" میرے مُنہ سے نکل گیا۔ وہ سن کر مسکرائے۔ میں نے مدعا بتایا اور پورا اتا پتا دیا.... مویدالاسلام سے مڈل پاس کیا ہے۔ چار سال وہیں گزارے ہیں۔ آگے پڑھنا چاہتا ہوں مگر میرے پاس وسائل نہیں۔"
" وہ سوچنے لگے۔ اتنے میں ایک استاد وہاں آگئے۔ نام غوث محمد تھا۔ صوفی صاحب نے ان سے میرا مدعا بیان کیا۔ انہوں نے میری طرف دیکھتے ہوئے کہا۔ " یہ آپ کے لیے کیا مشکل کام ہے ؟ فیس معاف کر دیجیے۔"
" اور کھیل کی فیس ؟ وہ تو معاف نہیں ہو سکتی۔"
" وہ کتنی ہے ساڑھے تین آنے۔" پھر مجھ سے پوچھا۔" کیوں بھئی دے سکتے ہو ساڑھے تین آنے ؟"
میں سوچنے لگا۔ غوث صاحب نے لقمہ دیا " دو تین ٹیوشن کر لینا مشکل حل ہو جائے گی" اور واقعی مشکل حل ہو گئی۔ میں ابا کے پاس گیا اور داخلے کے لیے پیسے مانگے۔ انہوں نے بادل ناخواستہ دے دیئے۔ میں نے تین چار ٹیوشن کرلیں اور گاڑی چل پڑی۔

چاندنی چوک میں فخرالدین نام کے ایک صاحب تھے۔ میاں بیوی دونوں ڈاکٹر تھے۔ ان کے لڑکے محمود کو پڑھانا تھا۔ وہ ٹیوشن تو نہیں ملی مگر محمود سے میری دوستی ہو گئی اور بہت دن قائم رہی۔ جب وقت ملتا میں اس کے پاس چلا جاتا تھا۔ محمود کی والدہ بہت ہی خلیق عورت تھیں مجھ سے بہت محبت سے ملتی تھیں۔ سکول کے بعد میں اپنی بھاگ دوڑ میں مبتلا ہو گیا۔ ایک دن اچانک معلوم ہوا کہ محمود کا انتقال ہو گیا۔ اس کا مسکراتا ہوا خوبصورت چہرہ آج تک میرے ذہن میں ہے۔

فتح پوری سکول کی زندگی میرے لیے بہت مصروف اور مشکل بھری زندگی تھی۔ میرے پاس کئی ٹیوشن تھیں۔ ایک کشن گنج میں تو دوسری پھاٹک حبش خاں میں۔ تیسری نیاریوں کے محلے میں تو چوتھی کہیں اور۔ دن بھر شہر کے ایک کنارے سے دوسرے کنارے تک دوڑتا رہتا تھا۔ سردیاں تو ٹھیک تھیں مگر گرمیوں میں چوٹی سے ایڑی تک پسینے میں شرابور رہتا تھا۔ اس کے علاوہ والی بال کی ٹیم کا کیپٹن تھا۔ فٹ بال ٹیم کے پہلے گیارہ لڑکوں میں تھا اور ان کے علاوہ سٹوڈنٹس فیڈریشن کے لیے کام کرتا تھا۔ اگر وقت مل

جاتا تھا تو ٹمبنی باغ میں جاکر ورزش کرتا تھا۔

فتح پوری میں عبدالواحد صاحب کا بدل غوث صاحب مل گئے تھے۔ میری ذہنی تربیت میں ان کا بڑا حصہ ہے۔ وہ پانی پت کے رہنے والے تھے۔ میرے پڑھنے لکھنے کو بہت بڑھاوا دیتے تھے۔ جہاں جہاں سکولوں میں، شہر میں اور شہر سے باہر تحریری مقابلے ہوتے تھے مجھے وہاں لے جاتے تھے انہوں نے میرے لیے سکول میگزین نکالا اور مجھے اس کا ایڈیٹر بنایا۔ مویدالاسلام میں جو شعر گوئی کا سلسلہ شروع ہوا تھا اسے بھی بڑھاوا دیا۔ اب میرا رجحان غزل سے ہٹ کر نظم کی طرف ہوگیا تھا۔ سکول میگزین میں میری ایک نظم چھپی جس کا عنوان ''گورِ غریباں'' تھا۔ اساتذہ اور لڑکوں نے اسے بہت پسند کیا۔ اور مجھے بہت داد ملی۔ نظم کیا تھی اس وقت میرے ذہن میں نہیں مگر ایک طرح ''گرے'' کی ایلیجی سے متاثر تھی۔ میں نے ان ہی دنوں طباطبائی کا اردو ترجمہ پڑھا تھا۔

فتح پوری سکول میں داخلے کے بعد میں نے چچا کا گھر چھوڑ دیا تھا۔ اور ایک کمرہ کرایہ پہ لے کر گلی چابک سواروں میں انٹھ آیا تھا۔ فتح پوری مسجد کے آس پاس بہت سے چھوٹے بڑے ہوٹل تھے۔ ان ہی میں ایک پشاوری ہوٹل تھا۔ جہاں دو پیسے کی تندوری روٹی ملتی تھی۔ میں دو روٹیاں اور دو پیسے کا سالن لیتا تھا اور دوپہر کا کھانا وہیں کھاتا تھا۔ شام کا کچھ کھانا نہیں تھا، جو جہاں مل گیا کھا لیا نہیں ملا تو نہیں کھایا۔

جب میرا اسکول کا آخری سال تھا اچانک کسی بات پہ انتظامیہ کمیٹی اور اساتذہ میں اختلاف ہوگیا جھگڑے کی نوعیت اس وقت میرے ذہن میں نہیں غالباً اساتذہ کی تنخواہ بڑھانے کا معاملہ تھا اس سے ملتی جلتی کوئی اور بات جس کا تعلق اساتذہ کی بہتری سے تھا۔ اختلاف اتنا بڑھا کہ ہڑتال تک نوبت پہنچ گئی لڑکوں نے استادوں کا ساتھ دیا۔ خان بہادر رشید احمد بندوق والے انتظامیہ کے صدر یا سکریٹری تھے، لڑکوں نے ان کے اور دوسرے ممبروں کے خلاف جلوس نکالے۔ میں پیش پیش تھا۔ خوب بڑھ بڑھ کر زوردار تقریریں کیں۔ جب کسی طرح فیصلہ نہ ہوسکا تو طے پایا معاملہ سٹوڈنٹس فیڈریشن کے سپرد کر دینا چاہیئے۔ مقیم فاروقی فیڈریشن کے سکریٹری تھے۔ فاروقی سنٹ سٹفن کالج کے طالب علم تھے۔ اتفاق سے رشید بندوق والے کا پوتا بھی سنٹ سٹیفن میں پڑھتا تھا اور مقیم فاروقی کا ہم جماعت اور دوست تھا۔ مزید اتفاق یہ ہوا کہ فیڈریشن نے فیصلہ اساتذہ کے خلاف اور انتظامیہ کے حق میں دے دیا۔ لڑکوں نے نتیجہ یہ نکالا کہ فیڈریشن کے سکریٹری نے رشید بندوق والے سے دوستی نبھائی ہے اور حاجی رشید بندوق والے کے حق میں فیصلہ دیا ہے

بڑا بلوہ ہوا ۔ موافق اور مخالف پارٹیوں میں ''تو تو'' ''میں میں'' ہوئی۔ نورالعارفین میرے ایک دوست سوشلسٹ پارٹی کے ممبر تھے ۔ میں اور وہ مل کر فیڈریشن کے دفتر گئے اور معیم فاروقی سے خوب جھگڑا کیا۔ وہ اپنی صفائی دیتے رہے مگر ہم نے نہیں مانا ۔ اس کے بعد میں نے فیڈریشن چھوڑ دی ۔ کچھ دن بعد میٹرک کا نتیجہ بھی نکل آیا ۔ میں پاس ہوگیا تھا ۔ میں نے سکول کی وداعی پارٹی میں اساتذہ کا شکریہ ادا کیا۔ سب سے رخصت ہوتے وقت میں واقعی رنجیدہ تھا خاص طور پر غوث صاحب اور صوفی صغیر حسن ۔ ان ہی میں ایک دادا ابا بھی تھے، نام کیا تھا مجھے یاد نہیں ۔ اقتصادیات پڑھاتے تھے ۔ وہ بہت ضعیف تھے ۔ کلاس میں لڑکے شرارت کرتے تھے اور وہ انہیں مارنے کے لیے بڑھتے تھے تو لڑکے بھاگ جاتے تھے اور وہ انہیں پکڑ نہیں سکتے ۔ وہ بید ہاتھ میں لیے پیچھے پیچھے اور لڑکا آگے آگے ۔ یہ تماشا تقریباً روز ہی ہوتا تھا ۔ میں نے اقتصادیات چھوڑ دی تو انہوں نے بہت سمجھایا مگر میں نے ان کی بات نہیں مانی ۔ مجھے حساب کتاب والا کام ہی نہیں کرنا تھا ۔

فتح پوری سکول سے رخصت ہوتے وقت صوفی صغیر حسن نے جو سرٹیفیکیٹ مجھے دیا اس کی نقل یہ ہے ۔ سرٹیفیکیٹ انگریزی میں تھا اس کا اردو ترجمہ یوں ہے :

سکول سرٹیفکیٹ

۱۰/۶/۱۹۴۷

محمد صغیر حسن

ایم اے (تاریخ، اقتصادیات)

ہیڈ ماسٹر

فتح پوری مسلم ہائی سکول

دہلی

محمد اختر الایمان ابن فتح محمد نے اس سکول سے میٹرک کا امتحان اس سال پاس کیا ہے اور اچھے سیکنڈ کلاس نمبر حاصل کیے ہیں ۔ یہ سکول کے ہونہار لڑکوں میں تھا ۔ بہت اچھے اخلاق اور عادات کا لڑکا ہے ۔ ذہنی اور جسمانی دونوں طرح سے بہت صحت مند ہے بہت اچھا خوش بیان مقرر ہونا اس کی دماغی صلاحیت کا ثبوت ہے ۔

یہ فٹ بال کی الیون کا ممبر بھی ہے ۔ یہ اس کی جسمانی صلاحیت کی دلیل ہے ۔ بدقسمتی سے یہ غریب

ہے۔ سکول میں اس کی فیس معاف تھی۔ کالج یا یونیورسٹی جہاں یہ آگے پڑھنا چاہتا ہے اگر وہاں اسے خاطر خواہ مدد نہ ملی تو اس کا ترقی کرنا مشکل ہے۔ میں بڑے زوردار الفاظ میں اس کی سفارش کرتا ہوں۔

محمد صغیر حسن

دلّی میں اینگلو عربک کالج مسلمانوں کی ایک مشہور درسگاہ تھی۔ یہ قدیم دلّی مدرسہ کا ایک نیا رُخ ہے۔ اس کا پرنسپل ایک انگریز تھا۔ غالباً البرٹ واکر نام تھا۔ نتیجہ آنے کے بعد وہ سرٹیفکیٹ لے کر میں ان کے پاس چلا گیا۔ انہوں نے مجھے داخلہ دے دیا اور میری آدھی فیس معاف کر دی اور میں اینگلو عربک کالج کا طالب علم بن گیا۔ بعد میں اس کا نام دلّی کالج ہوا اور پھر ذاکر حسین کالج ●●

خصوصی مطالعہ

ممتاز شیریں

- "ممتاز شیریں کیوں؟" آصف فرخی
- حکایتِ شیریں ـــــ آصف فرخی
- آئینہ ـــــ اختر جمال
- ممتاز شیریں کے افسانے ـــــ نذیر احمد
- ممتاز شیریں کی تنقید ـــــ سلیم شہزاد
- توری نہ ناری ـــــ خالدہ حسین
- آخری لمحات ـــــ نثار عزیز بٹ

افسانے

- کفارہ ـــــ ممتاز شیریں
- آئینہ ـــــ ممتاز شیریں

مضامین

- یہ خاکی اپنی فطرت میں ـــــ ممتاز شیریں
- سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی ـــــ ممتاز شیریں
- پاسترناک ـــــ ممتاز شیریں

ترجمہ: محمد سلیم الرحمٰن

خطوط

- محمد سلیم الرحمٰن
- محمود ایاز

ممتاز شیریں کیوں؟؟

"ممتاز شیریں کیوں؟ میں نے یہ سوال اپنے سامنے رکھا! ان کی تحریروں سے دل چسپی ہے' بلکہ ایک طرح کی وابستگی سی، اور میں نے اس کا سبب جاننے کے لیے اپنا آپ ٹٹولا: ترگنیف کے ایک افسانے کے مرکزی کردار کو ہیروئن سے اُس وقت محبت ہوگئی جب اُسے فوت ہوئے چند دن گذر گئے۔ ممتاز شیریں سے میری دل چسپی "بعد از مرگ" ہے۔ مَیں ان سے کبھی نہیں ملا ملنے کی کوئی خواہش اور نہ ملنے کا قلق بھی نہیں۔ وہ میرے ہوش سنبھالنے سے پہلے کراچی سے رخصت ہوچکی تھیں میں نے ان کی پہلی تحریر جو پڑھی وہ افسانہ "آئینہ" تھی افسانہ بھی جذباتی، میری عمر بھی کچّی تھی' افسانے کا نقش دل پر بیٹھ گیا، نانی بی کے کردار کی وجہ سے۔ اصل میں مجھے بھی خاندان کی ایک بوڑھی خاتون نے پالا تھا، جنہیں ہم سب باجی آپا کہا کرتے تھے۔ قائم گنج کی پٹھانی تھیں۔ کہیں کہیں میری تحریروں میں "بوا" کے نام سے آجاتی ہیں، اور مجھ سے کہتی ہیں: "تم ہماری کہانی نہیں کہہ سکتے۔" ان کا جھرّیوں بھرا چہرہ "آئینہ" سے جھانکتا نظر آیا' اور بس اس کی مصنّفہ سے دوستی بلکہ UNDERSTANDING ہوگئی ــــــ جیسی دوستوں میں ہوجاتی ہے ــــــ ہم ایک دوسرے کی زبان سمجھتے ہیں' ان کی کہانیوں سے مجھے دل چسپی ضرور ہے، مگر ویسی نہیں کہ جیسی اپنے انتہائی پسندیدہ افسانہ نگاروں سے ہے۔ میں ان کی تحریروں کو بار بار RE-READ نہیں کرسکتا۔ (میں نے رفیق حسین کا مجموعہ نو بار پڑھا ہے!) میں نے ان کی تنقید بھی پڑھ کر دیکھی۔ مغربی ادب کے مطالعے سے متاثر ہوا' صمد شاہین کے ہاں مرحومہ کی کتابیں بھی دیکھ چکا ہوں۔ "اپنی نگریا" کے بعد والے افسانوں میں ایک اور تماشا نظر آیا۔ مصنّفہ کے ہاں لکھنے کا شوق ان کی افسانوی صلاحیت سے زیادہ بڑا تھا۔ انہوں نے مغربی ادب پڑھ کر جو آئیڈیل بنایا تھا' ان کا افسانہ اس سے چھوٹا ہی تھا۔ اس احساس نے ان سے وہ ساری حرکتیں کروائیں۔ "میگھ ملہار" کے دیباچے وغیرہ۔ مجھے ان کا فرسٹریشن اپنا مسئلہ لگا۔ میں نے اس چیز سے IDENTIFY کیا۔ میں خود بھی تو

الجھن کا شکار ہوں۔ میرے اندر بھی SELF EXPLANATION کا مادّہ
بڑھ کر خود ادّعائی کی حدوں کو چھونے لگتا ہے۔ پھر "کفّارہ" میں ادبی موت
کی قربت جیسے کوئی پیٹھ پیچھے موجود ہو اور موت کے گرم گرم
سانسوں کا لمس مجھے اپنی گردن پر محسوس ہو رہا ہو، اور احساسِ فنا
کے سامنے ایک محدود افسانہ نگار کی کوششیں۔ "ہوا کے سامنے چراغ"
"اوّل و آخر فنا"........ وغیرہ وغیرہ۔
پھر یہ کہ ان کی کتابیں غائب سی ہوگئیں، اس
لیے مقدور بھر میں بھی ان کی بازیافت میں شامل ہوگیا۔ مگر یہ ایک
سرپھرے قسم کے قاری کی STRUGGLE ہے۔ کوئی RE-INTERPRETETION
کی کوشش نہیں۔ اب میں کہہ نہیں سکتا کہ مرحوم کا تمام سرمایہ اس
کوشش کا متحمل بھی ہوسکتا ہے یا نہیں۔"

●●

[آصف فرّخی ــــــ خط سے اقتباس]

آصف فرخی

حکایتِ شیریں

ممتاز شیریں اردو کے افسانوی ادب کا ایک روشن باب ہیں۔ مختصر افسانے کو اردو کے ادبی منظرنامے پر نمودار ہوکر فنّی اظہار کی مستند صنف کا درجہ حاصل کیے ہوئے ابھی اتنی مدّت تو نہیں گزری کہ اس کی روایت پر ان اصطلاحوں میں گفتگو کی جائے کہ جس طرح یوروپی زبانوں میں ناول، اور اردو فارسی میں غزل کی تشریح و تفسیر ہوتی ہے، تاہم اردو افسانہ اپنے مختصر مگر پُر از واقعات عرصۂ حیات میں ایسا معتدبہ سرمایہ بہم پہنچا پایا ہے جو اپنے بہترین لمحوں میں تخلیقی تجربے، تکنیکی بوقلمونی اور ہنری جیمز کے الفاظ میں "زندگیٔ محسوس" [FELT LIFE] سے عبارت ہے، اور اس کی تفہیم و تعبیر سخن سنجی اور معنی آفرینی کی ایک الگ جہت ہے۔ اس باوقار ادبی سرمائے میں ممتاز شیریں کے افسانے ایک منفرد شناخت رکھتے ہیں، اور ایک خود مختار تخلیقی استعارے کے طور پر پہچانے جاسکتے ہیں۔ آوازوں اور سایوں کے ہجوم میں اپنا ایک الگ لہجہ بنالینا اور اپنے ارتعاش کو سُر میں یوں ڈھال لینا کہ وہ راگ مالا میں کومل بلجے، اتنے معمولی واقعات بھی نہیں کہ ہم ان کے امتیاز کی داد نہ دیں۔ یہ انفرادیت اور کوملتا ممتاز شیریں کی وجۂ امتیاز ہیں۔ اردو افسانے کے تسلسل میں ممتاز شیریں کو عہد ساز افسانہ نگار [جس طرح منٹو اور بیدی ایک دور کے خالق بھی تھے اور خاتم بھی] یا سد شکن افسانہ نگار [جن معنوں میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین رجحان ساز افسانہ نگار ہیں) قرار دینا تو مشکل ہوگا، مگر اس کے ساتھ ساتھ یہ احساس بھی ضروری ہے کہ ان کی افسانوی تدبیر کاری اتنی ہنر دار ہے اور ایسے تخلیقی و فکری رویوں میں گندھی ہوئی ہے کہ اس کا مطالعہ اور اس کی بازیافت آج ہمارے لیے سودمند ہوگی۔

جب کسی افسانہ نگار کے تمام افسانے ایک ساتھ پڑھنے کو ملتے ہیں تو ہم پر اس انوکھی دنیا کی دریافت اور سیاحت کا در وا ہوجاتا ہے جسے اس افسانہ نگار نے تخلیق کیا اور ایک سبھا کی طرح سجایا۔ پھر یہ عمل پڑھنے والے کے بس میں ہوتا ہے کہ انکشاف کی حد سے گزر کر اجنبی، مانوس رہگزاروں پر آوارہ خرامی کو بصیرت کا

پیش خیمہ بنالے ۔ ممتاز شیریں کے تمام افسانے یک جا ہو کر اس بات کے متقاضی ہیں کہ ان کی دید و دریافت کے مراحل سے گزرا جائے ۔ ممتاز شیریں کے افسانوں کا محاکمہ ، محمد حسن عسکری، مظفر علی سیّد، نذیر احمد اور خالد حسین سے لے کر انور سدید و شہزاد منظر تک کئی نقاد اپنے اپنے طور پر کر چکے ہیں ۔ اور ان کے مقالات کا مطالعہ اس دریافت میں ممد و معاون ثابت ہو سکتا ہے ۔ تاہم ان کے ادّعا کا یہ محل نہیں ۔ ممتاز شیریں کے کلیاتِ افسانہ کی اشاعت پہ ایک آدھ بات مزید کہنے کی ہے اور میں فی الوقت اسی پر اکتفا کروں گا ۔

ممتاز شیریں کے تمام افسانوں کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو ان میں بعض عناصر خاصے نمایاں نظر آتے ہیں ۔ داخلی تجربے کی دردمندی، ذہانت کی کارفرمائی اور SOPHISTICATION ان کے افسانوں کے اہم خواص ہیں ۔ انہوں نے واقعیت پسندی و جذباتی تصویر کشی ["انگڑائی" "آئینہ"] سے اسطورہ نویسی اور استعارہ سازی ["میگھ ملہار" ، "دیپک راگ"] اور تجربہ کی حدوں کو چھوتی ہوئی علامت نگاری ["کفّارہ"] تک سفر کیا ہے ان کا یہ فنّی سفر ایک ادیب کے ذاتی نمو و ارتقاء کی داستان ہے ، اور شعور کی نئی منزلوں کے لیے ایک فن کار کی تلاش کی نمائندگی کرتا ہے ، اس کے ساتھ ساتھ یہ اردو افسانے کے دائرہ امکان کو نئی وسعتوں پر محیط کرنے کی کوشش بھی ہے ۔ ایک فن کار تخیّل کے نئے منطقوں کی خبر لاتا ہے تو ایک روایت پھولتی پھلتی ہے ۔ زبان و ادب وسعت اور جلا پاتے ہیں ۔ ممتاز شیریں نے اردو افسانے کے واسطے ایک نئی اقلیم کو مسخّر کیا ۔ انہوں نے اپنے ادبی سفر کا آغاز مانوس سرزمین سے کیا تھا ، "انگڑائی" اور "آئینہ" میں نفسیاتی ژرف نگاہی اور ترم دل کردار کشی کا وہ انداز اختیار کیا گیا ہے ، جس سے اردو افسانہ اس وقت آگاہ ہو چلا تھا ۔ موضوعات کچھ ایسے بعید از قیاس نہیں ، مگر افسانہ نگار کا ہمدردانہ انداز اور افسانوی عمل کا سیدھا سبھاؤ ہمیں بہت مانوس معلوم ہوتا ہے کہ ایک اپنائیت کے ساتھ خیال میں رس بس جاتا ہے ۔ 'میگھ ملہار' اور 'کفّارہ' میں افسانہ نگار عشق اور فنا کے ان علاقوں سے گزرنے کی کوشش کر رہی ہے جن پر خیال کا سایہ کم کم پڑا ہے ۔ یہاں سفر کی سمت بھی نئی ہے اور اندازِ سفر بھی ۔ یہ تو عین ممکن ہے (اور ایک حد تک امرِ لازم بھی) کہ ہم اس سفر کو منزل تک پہنچانے کے لیے ممتاز شیریں کی اہلیت ، اور کامیابی پر شک کریں ، مگر اپنے سفر کو انگیخت کرنے میں ان کی پیش روی توجّہ طلب ہے ۔ مانوس سرزمین سے آگے سفر کرنے ، جانے پہچانے ماحول اور کرداروں کو تقریباً اسی انداز سے پیش کرتے رہنے سے گریز کرنے کا فوری نتیجہ یہ ہوا کہ انہوں نے کامیابی کو اپنے لیے مشکل بنا لینے کا خطرہ مول لیا اور اپنے بہت سے نقادوں کو بھی ALIENATE کر دیا ۔ ہمارے نقاد اس جانی پہچانی ، مانوس بات سے اطمینان

محسوس کرتے ہیں جو کلیشے کی طرح بن چکی ہے۔ گھسی پٹی، پرانی دھرانی بات کو دہراتے رہنے، ایک جیسی چیزوں کے بارے میں ایک جیسا ردِ عمل ظاہر کرتے رہنے میں عافیت ہے، آخر وہ کوئی فن کار تو نہیں کہ نت نئے فکری اور فنی خطرات مول لیتے پھریں۔ فن کار جوں ہی محفوظ دائروں سے قدم باہر نکالنے کی جسارت کرتا ہے، مردود ٹھہرتا ہے۔ اور اس کے ذہنی ایڈونچر کو گالی دینے کے لیے ایڈونچرزم کہہ دینا تو شاید سب سے آسان نسخہ ہے۔ اس رویّے کا سب سے دلچسپ اظہار رشید امجد کے مضمون "افسانے کے نئے افق" میں ہوا ہے:

"ممتاز شیریں، حسن عسکری اور قرۃ العین حیدر —— یہ تینوں افسانہ نگار ہمارے معاشرے سے تعلق نہیں رکھتے۔ ان کے افسانے مغربی کلچر سے بے حد متاثر ہیں۔ بہتر یہ تھا کہ وہ اردو کے بجائے انگریزی میں لکھتے"

اس قسم کے "دیس نکالے" اگر اتنے طمطراق سے نہ دیے جاتے تو شاید اس درجہ مضحکہ خیز نہ ہوتے اور ان پر تنقید کی زبان میں گفتگو ممکن ہوتی۔ اپنی موجودہ صورت میں یہ اس تنگ نظری کی علامتِ مرض معلوم ہوتے ہیں جو چیونٹی کے انڈے کو آسمان جاننے پر مصر ہے۔ ممتاز شیریں کو اردو افسانے کی روایت سے بارہ پتھر باہر نہیں کیا جاسکتا۔ وہ اس روایت کی نکتہ داں بھی ہیں اور اس روایت میں ایک نئی خود آگاہی کی نکتہ پرور بھی۔ اردو افسانے کی روایت کوئی تنگ، بند گلی نہیں ہے، اور نہ یہ اپنے کُل پیراؤں سے مطالبہ کرتی ہے کہ سب ایک ہی سانچے کے ڈھلے ہوئے ہوں۔ یا صراطِ مستقیم پر نہ چلے وہ گردن زدنی ہو۔ محمد حسن عسکری، قرۃ العین حیدر اور ممتاز شیریں، تینوں مختلف رنگ ڈھنگ کے افسانہ نگار ہیں، روشِ عام سے ہٹے ہوئے مگر اپنی اپنی جگہ یکتا، اور ایسے ہی منفرد افسانہ نگاروں کی بدولت ہم روایت کی وسعت اور گہرائی کا اندازہ کرسکتے ہیں، بلکہ روایت کو صحیح معنوں میں روایت سمجھ سکتے ہیں۔ روایت میں بھراؤ اور پھیلاؤ آتا ہے تو ممتاز شیریں ایسے فن کاروں کی بدولت جو نقادوں کی توقعات سے آگے نکل آتے ہیں۔

اس کا سبب عام نقادوں کی کوتاہ بینی ہو یا ہماری ادبی ثقافت کی مسموم، عصبیت زدہ فضا، اس نوع کی کوششیں کم ہوئی ہیں کہ ممتاز شیریں کے افسانوی عمل کو ایک نامیاتی اور نمو پذیر واقعیت کے طور پر زیرِ مطالعہ لایا جائے اور اردو افسانے کے مختلف مدارجِ نشوونما کے سیاق و سباق میں جانچا اور پرکھا جائے۔ روایت اور انفرادی صلاحیت کے درمیان قبولیت، اثر پذیری، گریز اور کشاکش کے ایسے پیچیدہ تعلقات ہوتے ہیں کہ دونوں کا باہمی تغافل ایک دوسرے کے مطالعے کے لیے زاویۂ نظر فراہم کرتا ہے۔ یہ پیچیدہ تعلق

اس وقت اور بھی معنی خیز معلوم ہوتا ہے، جب ہم اس امر کو دھیان میں رکھیں کہ ممتاز شیریں اردو افسانے کی انتہائی زیرک طالب علم بھی تھیں، اور اس کی ساخت پرداخت کا جیسا رچا ہوا احساس انہیں تھا کم ہی لوگوں کو میسّر آیا ہوگا۔ لہٰذا اردو کی ادبی روایت اور افسانے کی صورتِ حال کو ان کے افسانوں کے پُرسہولت، یا محض اتفاقیہ پس منظر کے بجائے، ان کے ایک عنصرِ ترکیبی کے طور پر دیکھنا چاہیے۔ اردو افسانے کا یہ مطالعہ ان افسانوں کی تہذیب و تشکیل میں شامل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے انگریزی میں ترجمہ تو ہو سکتے تھے اور پاکستانی ادب کی نمائندگی کے لیے بین الاقوامی انتخابات میں جگہ بھی پا سکتے تھے، مگر (ماسوا "کفّارہ" کے) لکھے اردو میں ہی جا سکتے تھے۔ "شکست" اور "آندھی میں چراغ" کے بارے میں تو ممتاز شیریں نے خود ایک فرانسیسی دوست کی رائے نقل کی ہے کہ "یہ خالصتاً ایشیا کے افسانے" ہیں (گو کہ اس کی وجہ انہوں نے "غریب طبقے کی مصیبت بھری زندگی کو دل گداز تفصیلوں کے ساتھ پورے خلوص اور ہمدردی سے پیش کرنے کو سمجھا ہے۔ غربت کے زہر گداز مناظر کی تفصیل ہی کا نام ایشیاء نہیں۔ مگر خود ممتاز شیریں نے اس امر کا ادعا ایسا کیا کہ ان افسانوں کی ایشیائی روح شاید اس ہمدردانہ قبولیت اور دوسرے کے درد کو اپنا لینے کی اس صلاحیت میں زیادہ مضمر ہے جس کا احساس ان کے افسانے میں موجود ہے، افسانہ نگار کو چاہے اس کا احساس ہو یا نہ ہو)، ان ہی صاحب کے بقول افسانہ "انگڑائی" فرانسیسی مزاج کے لیے سب سے زیادہ کشش رکھتا ہے" اور یہ کہ "ان دونوں افسانوں ("انگڑائی" اور آئینہ") میں آسودہ متوسط طبقے کی ایک لڑکی جن تجربات سے گزرتی ہے کوئی بھی مغربی لڑکی بعینہٖ ان ہی تجربات سے گزر سکتی ہے۔" "انگڑائی" کی ہیروئن، عنفوانِ شباب میں اپنی ادھیڑ عمر کی استانی پر "مرتے" کو بڑی آسانی کے ساتھ اپنے منگیتر کی اس محبت میں تبدیل کر لیتی ہے جس میں نورس جنسیت کی دھیمی دھیمی آنچ بھی واضح ہے۔ وہ ایک محبت کو جس معصومانہ بے ساختگی کے ساتھ دوسری محبت سے بدل لیتی ہے کہ گویا اس عمل میں کوئی تضاد نہ ہو اور یہ بالکل فطری سی بات ہو، ممکن ہے کہ مغربی معاشروں کی لڑکیاں بھی اسی طرح ان مرحلوں سے گزرتی ہوں (اس صدی کے اوائل میں مصنفّہ کے نام کے بغیر شائع ہونے والے ناول "اولیویا" میں طالبہ کے لیے اپنی فرانسیسی استانی پر "مرنے" میں مجرمانہ خلش بہت واضح ہے) مگر افسانے کی ہیروئن کی کسی نہ کسی کو مرکزِ پرستش بنائے رکھنے کی آرزو مغربی معاشرے کے لیے اجنبی ہوگی۔ "آئینہ" کی نانی بی کے کردار کی غم انگیز اثر پذیری اور اس کی وہ تمام محروم ممتا جو وہ "ننھی شہزادی" پر نچھاور کر دیتی ہے اور اس کی ماں کے حسد کو دعوت دیتی ہے، یہ پوری کشمکش مغربی معاشرے کے لیے وہ معنویت نہیں رکھتی ہوگی جو ہمارے معاشرے کے لیے رکھتی ہے

"کفارہ" حالاں کہ بقول مصنفّہ کے انگریزی میں لکھا گیا تھا پھر بھی اس کی روح خالصتاً مشرقی ہے۔ جن معاشروں میں اسقاطِ حمل کے لیے PRO-CHOICE خیالات عام ہوں، وہاں ایک عورت کے ماں نہ بن سکنے میں "ایک عظیم انسانی المیہ" کہاں نظر آئے گا اور ایسا گناہ بھلا کیسے معلوم ہوگا جس کا کفارّہ ادا کرنا لازم ہے؟

فاضل مبصّر کے مشورے کے باوجود، محمد حسن عسکری، قرۃ العین حیدر اور ممتاز شیریں کے افسانے اردو کی اس فضا سے (جسے سہولت کی خاطر روایت بھی سمجھا جاسکتا ہے) اس درجہ ہم رشتہ و پیوستہ ہیں کہ ان کا انگریزی میں لکھا جانا مشکل تھا۔ اس پیوستگی کی داد دیے بغیر ہم اس مہارت اور نادرہ کاری کا احساس بھی نہیں کرسکتے جو اردو افسانے کو ان تین افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے طور پر عطا کی۔ مغربی ادب کا براہ راست اور وسیع مطالعہ ان تین افسانہ نگاروں کی شخصیت میں نمایاں ہے تو اس کی وجہ سے انہیں ٹاٹ باہر کر دینے کے بجائے ان کی قدر افزائی کی ضرورت ہے کہ انہوں نے اس مطالعے کے ثمرات اردو افسانے کو دیے اور مغربی ادب سے اپنی واقفیت سے اردو افسانے کی آبیاری کی۔ کیا اس واقفیت کو یکسر نظر انداز کرنا ممکن ہے؟ وہ افسانہ ہو یا اردو تنقید ہی سہی ایسی واقفیت پیدا کیے بغیر ہم آج کی دنیا میں زندہ رہنے اور تخلیق کرنے کا کام کیسے چلا سکتے ہیں؟ انہی افسانوں اور تنقید کے توسّط سے ممتاز شیریں نے ہمارے ادبی شعور کی، تربیت کی ایسی ہی کوشش کی تھی جس کی اہمیّت آج پہلے سے بھی فزوں تر ہے۔

اردو افسانہ اپنی مدتِ سفر میں جو مختلف صورتیں اختیار کرتا رہا ہے، ان کے لحاظ سے دیکھا جائے تو ممتاز شیریں کے افسانے تین واضح اور مختلف رجحانات کے حامل نظر آتے ہیں، جو ہم مرکز دائروں کی طرح ایک دوسرے سے پھوٹتے اور پھیلتے ہیں مگر ان میں سے ہر ایک کا گھیر الگ ہے۔ نوعمری کے لطیف مگر حباب آسا احساسات اور بالکل سامنے کے داخلی تجربات اُن کے پہلے مجموعے "اپنی نگریا" کے افسانوں کو تشکیل دیتے ہیں یہ مجموعہ ممتاز شیریں کی افسانہ نگاری کے پہلے دَور پر حاوی ہے، اور خود ان کے مطابق "ابتدائے بلوغیت کی تخلیق"۔ اسی مجموعے کے سب سے زیادہ توجہ طلب افسانے "انگڑائی" اور "آئینہ" بقول شیریں "سترہ اٹھارہ برس کی عمر میں لکھے گئے تھے" اور اس وجہ سے ان میں پختہ کاری کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن پختہ کاری کی کمی ان کا نقص نہیں کہ اس طرح ان میں ایسی معصومیت اور فطری بے ساختگی ہے جو مصنفّہ کی زیادہ پختہ کار تحریروں میں کم یاب ہے۔ اپنی دردمندی اور کرداری مطالعے کے باوجود یہ دونوں افسانے اب بھی اردو افسانے میں ممتاز مقام کے حامل ہیں۔ مظفّر علی سیّد نے "انگڑائی" کے بارے میں لکھا ہے:

> "ادبی کمال کے اعتبار سے البتہ "انگڑائی" کا مرتبہ اب بھی قائم ہے اور اردو
> میں اہمیت برقرار رہنے کا امکان بھی کم نظر نہیں آتا۔"

افسانہ "اپنی نگریا" جس کے عنوان پر مجموعے کا نام بھی رکھا گیا، اور "گھنیری بدلیوں میں" ایک نوجوان جوڑے کی شادی شدہ محبت اور احساس رفاقت کی کہانیاں ہیں۔ "تخلیق کی فطری بے ساختگی" جو ممتاز شیریں کے نزدیک بہت اہمیت کی حامل تھی، ان افسانوں میں بھی قدرے موجود ہے، مگر اتنی کامیاب نہیں کر جتنی پچھلے دو افسانوں میں ہے۔ پچھلے دو افسانے ایسے کرداری مطالعے بن گئے تھے جو اپنے اندر اثر پذیری رکھتے تھے۔ یہاں مصنفہ اپنی واردات کو اپنی ذات سے علیحدہ کر کے "افسانویت" نہیں قائم کر پائی۔ داخلی تجربات کا ایسا بیان کہ اس کی تہہ میں خود مصنفہ کا عکس دیکھنا بہت آسان ہو، معروضیت کی کمی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اپنے تجربے کی حدود سے آگے نہ نکل سکنے کی وجہ سے خود احساسی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے جو بڑھ کر خود ادعائی بننے لگتی ہے۔ آخری دو افسانے "رانی" اور "شکست" زیادہ تر مشاہدے پر مبنی معلوم ہوتے ہیں۔ اور ایک محدود قسم کی کامیابی ضرور حاصل کر لیتے ہیں مگر یہ افسانہ نگار کی فنی حدود کی نشاندہی بھی کرتے ہیں کہ خارجی کردار نگاری، جس کی طرف توجہ دینے کے لیے محمد حسن عسکری نے اپنے دیباچے میں بھی سفارش کی ہے، وہ زیادہ دور تک نہیں چل سکتیں۔ محمد حسن عسکری نے نشان دہی کی ہے کہ "شکست" میں گہری ہم دردی کے سبب وہ ترحم کا شکار ہو جاتی ہیں اور کردار سے متعلق معروضیت اور علیحدگی نہیں برت سکتیں یہ حد بندیاں کہیں ٹوٹتی ہیں تو "آئینہ" میں جسے ممتاز شیریں کی افسانہ نگاری کا SAVING GRACE سمجھنا چاہیے۔ عسکری کے نزدیک یہ ممتاز شیریں کا بہترین افسانہ ہے۔ مزید یہ کہ:

> "یہ افسانہ لکھ کر ممتاز شیریں نے ثابت کر دیا ہے کہ وہ اکثر ایسے افسانے تو ضرور لکھتی ہیں جو تقریباً خود نوشت سوانح عمری ہوتے ہیں لیکن ان میں صلاحیت ہے کہ اپنی محدود شخصیت اور طبقے کے ماحول سے باہر نکل سکیں۔"

اس صلاحیت کا اظہار اس افسانے کے بعد سے ممتاز شیریں کے ہاں غائب ہو جاتا ہے۔ انہوں نے اپنی اس صلاحیت کو ترقی نہیں دی اور نہ خارجی کردار نگاری کی طرف توجہ کی۔ ان کی افسانہ نگاری نے ایسا رُخ اختیار کیا جو عسکری صاحب کی ان دو سفارشات سے قطعاً مختلف تھا۔

طویل افسانے "میگھ ملہار" اور "دیپک راگ" ممتاز شیریں کے فنی سفر کا دوسرا پڑاؤ ہیں اور یقیناً زیادہ متنازع فیہ بھی، ان دونوں طویل افسانوں میں زماں و مکاں کے مختلف نقطوں پر موجود کرداروں کی ملتی

جبلتی واردات کو ایک طویل و بسیط کل میں جوڑ کر فن، عشق اور فنا کے متعلق اسطورہ خلق کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ واقعیت پسندی اور خارجی حقیقت نگاری سے گریز کر کے اساطیر کے داستانوی الیعاد اور "نادر وقت" کے حصول کی یہ کوشش اردو افسانے کے لیے ایک لمحۂ انکشاف کی سی حیثیت رکھتی ہے۔ اس بصیرت تک ممتاز شیریں یقیناً اپنے ادبی مطالعے کے ذریعے ہی پہنچی ہوں گی، کیوں کہ "میگھ ملہار" کے دیباچے میں ٹی ایس ایلیٹ اور بعض دوسرے مغربی ادیبوں کا حوالہ موجود ہے جنہوں نے اساطیر کے استعمال میں روحِ عصر کو کھینچ لیا ہے اور مجازی حکایتوں کو دہرا کر موجودہ دور کو ان کے آئینے میں دیکھا ہے۔ خود ٹی ایس ایلیٹ نے جیمز جوئس پر اپنے مضمون "یولی سیز، تنظیم اور اسطورہ" میں جوئس کے ہاں جدید زندگی اور عہدِ قدیم کے متوازی بیان کے بارے میں کہا ہے کہ یہ "جدید دنیا کو فن میں ممکن بنانے کی طرف ایک قدم" ہے: جوئس کے یہاں اساطیر کا استعمال، ایلیٹ کے نزدیک مزاج اور لاحاصلی کی اس وسیع سیر بین کو، جو دراصل معاصر تاریخ ہے، گرفت میں لانے، منظّم کرنے، تشکیل دینے اور معنویت بخشنے کا طریقہ ہے۔ جوئس کے ہاں اساطیر کا استعمال ناگزیر ہے۔ ممتاز شیریں کے ان افسانوں میں بعض جگہ محض آرائشی ہو کر رہ جاتا ہے۔ مظفّر علی سید، نذیر احمد، محمد سلیم الرحمٰن اور محمود ایاز نے ان افسانوں پر بہت بے لاگ تجزیاتی تبصرے کیے ہیں، اور مصنّفہ کی کامیابی کے بارے میں سوال اٹھایا ہے۔ مظفّر علی سید نے لکھا ہے کہ "اس سے اساطیر کا تقابلی مطالعہ ضرور ہو جاتا ہے مگر زندگی یا فن کے بارے میں کوئی ایسی بصیرت پیدا نہیں ہوتی جس کی اس دور میں کوئی جمالیاتی یا تہذیبی ضرورت ہو۔" محمد سلیم الرحمٰن نے لکھا کہ "اپنے ناولٹوں میں ممتاز شیریں نے نئی بلندیوں کو چھونے کی پرزور کوشش کی ہے۔ یہ جدوجہد اپنی جگہ مستحسن سہی مگر اس کا حاصل کچھ خاطر خواہ نہیں۔" محمد سلیم الرحمٰن نے اس کوشش کو قابلِ استحسان ضرور سمجھا ہے، اور ادبی تجربے کے طور پر اس کی داد محمد حسن عسکری نے بھی دی ہے۔ جنوری ۱۹۵۰ء کے "جھلکیاں" میں ادبی تجربوں کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> "ایک نیا تجربہ ممتاز شیریں صاحبہ نے کیا ہے۔ میں تو سمجھتا تھا کہ ان کا ایک انداز بن گیا ہے اور وہ اس سے باہر نکل ہی نہیں سکتیں، لیکن جب ان کا افسانہ "دیپک راگ" دیکھا تو حیرت ہوئی کہ وہ اتنا تنوّع بھی پیدا کر سکتی ہیں۔ ایک طرح سے ان کا تجربہ بھی عزیز احمد کے بعض تجربوں سے ملتا جلتا ہے۔ یعنی وہ بھی ایک "تصوّر" لے کر چلی ہیں اور اس کو مختلف شکلیں اخذ کرتے ہوئے دکھایا ہے۔ بعض شکلیں ایک دوسرے کے متوازی ہیں، بعض متضاد ہیں، لیکن ممتاز شیریں اپنے زمانے کی حدود سے باہر نہیں نکلتیں۔ بہر صورت انہوں نے "کاؤنٹر پوائنٹ" والی ترکیب

کو خاصی کامیابی سے استعمال کیا ہے ۔ بعض لوگوں کو اس افسانے پر اعتراض ہے کہ اس میں وہ کہیں کہیں بہت جذباتی ہو گئی ہیں ۔ مگر یہ اعتراض قطعاً غلط ہے ۔ شیریں صاحبہ نے ہر حصے میں موقعے کی مناسبت سے اپنا اندازِ تحریر بدلا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ "

مصنفّہ نے اپنے طویل دفاعیے میں اس بات پر بڑا زور دیا ہے کہ "میگھ ملہار" انہوں نے "کیف اور سرشاری کی حالت میں اور "ایک شدید تخلیقی تحریک کے تحت لکھے :

"مجھ پر واقعتاً اس وقت ایک جنون سا سوار تھا اور میں ایک وجدانی کیفیت میں سرشار تھی ۔ میں نے ان دنوں چاندنی میں وہی کیفیت پائی تھی اور موسیقی کے سحر کو اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا تھا ۔"

اس کے ذکر میں انہوں نے "تخلیق کی فطری بے ساختگی" پر خاصا زور دیا ہے ۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ "تکنیک کا تنوع" جیسے مضمون کی مصنفّہ رومانوی تحریک کے باقی ماندہ اس تصوّر کو اتنا عزیز کیوں رکھے ہوئے ہے ۔ انہوں نے جوئس اور فلابیئر کا اپنے دفاعیے میں حوالہ دیا ہے ، اور یہی دونوں نام اس تصوّر کو ناکافی ثابت کر سکتے ہیں ممتاز شیریں کا یہ محبوب تصوّر ان دونوں مصنفوں کے عمل سے مطابقت نہیں رکھتا جن کے نام وہ سند کے طور پر استعمال کر رہی ہیں ۔ فلابیئر اور جوئس دونوں فکری صلابت اور افسانے میں ٹھوس تعمیر کے قائل تھے ۔ ممتاز شیریں کے افسانوں کا عیب یہ نہیں کہ ان میں "فطری بے ساختگی" نہیں ہے ، بلکہ یہ ہے کہ ان کی ساخت میں کجی ہے ۔

ان طویل افسانوں کی ساختیات کے تجزیے سے زیادہ ، نقادوں نے ان کی بھاری علمیت پر نکتہ چینی کی ہے ۔ یوں تو آج کل کے افسانے میں لاعلمی کی نمائش نقادوں کے نزدیک قابلِ ستائش ٹھہری ہے ، جب کہ ممتاز شیریں کے ہاں یہ علمیت کہانی سے بالا بالا ہی رہتی ہے ، اس کے کل کا لازمی جزو نہیں بن پاتی ۔ سلیم احمد نے "میگھ ملہار" پر اپنے دلچسپ تبصرے میں ، جو افسانوی ادب پر ان کی معدودے چند تحریروں میں سے ایک ہے ، اسے "بھاپلیت" کا نام دیا ہے ۔ محمد سلیم الرحمٰن کے خیال میں " ادیب کے لیے اپنے علم و فضل اور تخلیقی صلاحیتوں کے درمیان توازن رکھنا مشکل ہے " اور وہ لکھتے ہیں :

" ممتاز شیریں کے افسانوں کے تازہ ترین مجموعے ("میگھ ملہار") کو پڑھنے کے بعد لازماً یہ محسوس ہوتا ہے کہ بعض افسانے اس علمیت کو ، جس کا ٹیکہ انہیں لگایا گیا تھا ، پچا نہیں سکے اور علامتیں ، استعارے اور تلمیحیں ان سے رِس رہی ہیں ۔"

اس ضمن میں سب سے زیادہ مشکل خود ممتاز شیریں کی پیدا کردہ ہے۔ انہوں نے اپنے سارے افسانوں کی تاویلیں خود پیش کی ہیں اور ان کا جواز تلاش کرنے کے لیے "خوئے بد را بہانہ بسیار" کے مصداق، بہتیرے مغربی ادیبوں کے حوالے دیے ہیں۔ وہ محض اپنے تخلیقی محرکات کی نشاندہی اور اپنے افسانوں کا سوانحی پس منظر بیان کرنے تک قانع نہیں رہتیں (جن کی اپنی افادیت ہو سکتی ہے اور عسکری کا "جزیرے" والا اختتامیہ آج بھی ایک بے مثال نمونے کی حیثیت رکھتا ہے) بلکہ ان افسانوں کی تحسین و تنقید شروع کر دیتی ہیں۔ یہ بات اس لیے اور بھی زیادہ تکلیف دہ معلوم ہوتی ہے کہ ممتاز شیریں افسانے کی نہایت عمدہ ناقد ہیں اور آج بھی انہیں اردو میں افسانوی ادب کی سربرآوردہ ناقد تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہ صورتِ حال ایک فکری انتشار کی سی کیفیت کو جنم دیتی ہے جو بہر حال ممتاز شیریں کے حق میں نہیں جاتا۔ ممتاز شیریں کی علمیت اور ان کے نابغۂ روزگار تنقیدی شعور، جو ان کے افسانوں کی تحریر میں یقیناً کارفرما رہا ہوگا، یہاں اوپر سے چپڑکے ہوئے ایک عنصر کی طرح معلوم ہوتا ہے، جسے نوچ کر الگ کرنا آسان ہے۔ بہت سے نقادوں نے یہی کام کیا ہے۔ اور اس قسم کی سادہ لوح عقلی گدے بازی کو پروان چڑھایا ہے کہ ممتاز شیریں کی دو صلاحیتیں ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہیں اور دونوں ایک دوسرے کی ٹانگ گھسیٹ رہی ہیں۔ اس کا غالباً سب سے زیادہ ان گھڑ بیان جناب شہزاد منظر کے ہاں ہوا ہے۔ جو یہ کہتے ہیں کہ ممتاز شیریں "افسانہ نگار کی حیثیت سے قطعی ناکام تھیں اور ان کے اندر کے نقاد نے ان کی تخلیقی صلاحیتوں کو بری طرح کچل کر رکھ دیا تھا" اور "قتل کر دیا تھا"۔ اس قسم کے یک رخے بیانات کے پس پشت یہ عام فکری مغالطہ ہے کہ تنقید اور تخلیق ایک دوسرے کی متضاد ہیں اور ان کا اتصال ناممکن ہے۔ نہیں معلوم کہ یہ بے فیض مدرس نقادوں کی بہتات کی وجہ سے ہے یا معاشرے کی اس عام روش کی وجہ سے کہ لوگوں سے محض یک فنی ہونے کی توقع کی جاتی ہے، بہر حال جس وجہ سے بھی ہو ہمارے ہاں بالعموم یہ سمجھا جاتا ہے کہ تنقید اور تخلیق میں باپ مارے کا بیر ہے، جو ایک ہے وہ دوسرا نہیں۔ جو ایک کا دوست ہے وہ دوسرے کا دشمن لامحالہ ہو گیا۔ اس نکتے پر زور دینے اور اصرار کرنے کی ضرورت ہے کہ تنقید اور تخلیق کا اتصال ممکن ہی نہیں لازمی بھی ہے۔ تنقید اگر تخلیقی جوہر سے بے بہرہ ہو تو پھر "ہمیں مکتب و ہمیں ملا" ٹائپ کی سرگرمی بن کر کارِ طفلاں تمام کرتی رہتی ہے اور ادب کے تابع مہمل سے زیادہ کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ اور تخلیق خود انتقادی کے عمل سے گزرے بغیر پایۂ تکمیل کو بھلا کہاں پہنچتی ہے۔ اعلا تخلیق کے اندر ایک تنقیدی ذہن کی کارفرمائی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے جس کی شراکت کے بغیر مواد اور تکنیک، زبان و بیان اور مختلف اجزا کے ایک دوسرے سے ارتباط کے مسائل حل نہیں ہو سکتے۔ غالب اور اقبال سے

نام فوراً ذہن میں آتے ہیں کہ ہر چند باقاعدہ نقاد نہیں تھے، مگر رچے ہوئے تنقیدی شعور کے مالک تھے جس کو ان کے تخلیقی عمل میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ تنقید کی یہ شکل فن پارے "پر" مرتکز ہونے کے بجائے، فن پارے کے "اندر" کارفرما ہوتی ہے۔ تنقید اور تخلیق کی یہ باہمی ہم رشتگی ممتاز شیریں کے ہاں بھی موجود ہے، گو کہ اس کا اظہار افسانے کے علاوہ افسانے کے بارے میں مضامین میں بھی ہوا ہے، مگر فی الاصل دونوں ایک ہیں۔ ایک ہی ادبی شعور کا اظہار۔ شہزاد منظر کے اندازِ استدلال سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خانوں میں بٹی ہوئی یا نفسیاتِ مرضی کی اصطلاح میں "منقسم" شخصیت ہے، اور ناقد اور افسانہ نگار کے درمیان ڈاکٹر جیکل اور مسٹر ہائڈ کی سی پیکار ہے کہ آدھا آدمی بقیہ آدھے کی گھات لگائے بیٹھا ہے اور موقع ملتے ہی اسے موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے۔ ممتاز شیریں ایک سالم [INTEGRATED] شخصیت تھیں، جسے ایک سالمے کے طور پر ہی دیکھا جانا چاہیے۔ سالمیت کے اس احساس کو ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی کتاب "تنقید اور جدید اردو تنقید" میں [غالباً SYNTHESIS کے معنوں میں] امتزاج کا نام دیا ہے۔ تنقیدی مکاتب ہائے فکر کی فرقہ واریت کو ختم کر کے وہ تنقید میں ایسے امتزاج کی بات کرتے ہیں جو وسیع المشربی کے باعث اسلوبِ حیات کی سی کیفیت اختیار کر لے۔ اس کتاب کے آخر میں وہ لکھتے ہیں:

> "اعلا تخلیق کی طرح اعلا تنقید بھی ایک لمحۂ آزادی کی مرہونِ منت ہے یعنی ایک ایسے لمحے کی جس میں تخلیق کار یا نقاد شدتِ جذبات یا شدتِ نظریات سے آزاد ہو کر خود اپنے روبرو آکھڑا ہوتا ہے۔ یوں وہ خود کو اس قابل پاتا ہے کہ فن پارے کی یکتائی اور انفرادیت کا احترام کر سکے۔"

تخلیق کے روبرو ہونے کا یہ لمحۂ آزادی، یکتائی کے بغیر نہیں حاصل ہو سکتا۔ ناقد اور افسانہ نگار کی دوئی میں بٹ کر اس کا حصول ممکن نہیں۔ ممتاز شیریں کے ہاں ایسی کوئی ثنویت نہیں۔ وہ خود لکھتی ہیں:

> "میری تنقید اور تخلیق ایک دوسرے کے لیے COMPLIMENTARY رہے ہیں۔ ادیب کی شخصیت کے دو پہلو "تنقیدی اور تخلیقی" ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ میں سمجھتی ہوں کہ ادیب میں جو نقاد ہے وہ فن کار کی رہ نمائی کرتا ہے لیکن اسے اس حد تک حاوی نہیں ہونا چاہیے کہ تخلیق کی فطری بے ساختگی معدوم ہو جائے اور آمد کی جگہ آورد پیدا ہو۔"

ادیب کے اندر کا نقاد فن کار کی رہ نمائی ضرور کرتا ہے، لیکن تخلیقی عمل کے دوران۔ اگر اندر کا یہ نقاد تخلیق کے مکمل ہونے بلکہ شائع ہو جانے کے بعد بھی پیچھا نہ چھوڑے تو پھر تنقید و تخلیق میں امتزاج کے بجائے ایسی گڈمڈ ہو جاتی ہیں جس کی مثال "میگھ ملہار" کا طول طویل دیباچہ ہے۔ یہاں ممتاز شیریں نے اپنے پیروں پر آپ کلہاڑی ماری ہے۔

"آزاد نگارستان" اس مجموعہ کا ایک اور قابلِ ذکر افسانہ ہے۔ طنز، زہرخند اور رفعت کا یہ دلچسپ امتزاج ممتاز شیریں کے فن کی ایسی سمت ہے جس کی طرف وہ کوئی پیش رفت نہ کر سکیں۔ اس کے برخلاف "کفارہ" جو ان کا آخری افسانہ بھی ثابت ہوا، ان کے لیے DEAD-END تھا۔ اساطیر سے گزر کر اب وہ تجرید اور رمز کے پاس پہنچ گئی ہیں۔ یہ ان کے افسانوی عمل کا تیسرا دائرہ ہے اور آخری بھی۔ موت کی سرحد کو چھو کر واپس پلٹ آنے کی اس کہانی سے آگے کوئی کہانی لکھنا تو شاید ان کے بس میں نہ تھا، مگر جدید اردو افسانہ اس علامتی، تجریدی بیلٹ کے اتنے قریب آپہنچا ہے کہ ممتاز شیریں آج کے افسانے کی بیک وقت معاصر اور پیش رو نظر آتی ہیں۔ ان کی یہ پیش روی اور معاصریت ہمیں آج بھی ان کے افسانے پڑھنے پر اکساتی ہے۔ ●●•

ناکامی نظریات کی ہوئی۔ اقدار کی نہیں

"روس اور مشرقی یورپ میں جو کچھ ہوا وہ نہ اقدار کی ناکامی ہے نہ امکانات کی۔ وہ ناکامی اگر ہے تو کچھ مخصوص نظریات کی۔ یہ نظریات لینن کے دیئے ہوئے ہوں یا ان کے۔ ادیب اور تخلیق کار کے نزدیک سوشلسٹ اقدار کی بنیادی اہمیت ہے نہ کہ ان سوشلسٹ نظریات کی جو انیسویں صدی کے چند نہایت اہم ذہنوں کی پیداوار تھے۔ اگر آج روس اور مشرقی یورپ کے ممالک میں بحران پیدا ہوا ہے تو یہ ان قدروں کا بحران ہرگز نہیں ہے۔ ان مخصوص اور سوشلسٹ نظریات کا بحران ہے۔ مساوات، اخوت، انسانی وقار اور سماجی انصاف جیسی قدریں روزِ اول سے انسانی سماج کے ساتھ وابستہ رہی ہیں، اور ان قدروں کے لیے انسان نے ہر دور میں کسی نہ کسی شکل میں جد و جہد کی ہے اور قربانیاں دی ہیں۔"

[اصغر علی انجینئر۔ کتاب نما بمبئی ۹۲ء]

اختر جمال

آئینہ

وہ آئینہ جو دائم نقاب میں اس کے پیش نظر رہتا ہے وہ ادب ہی تو ہے !

ادب اور فن کے آئینہ میں ہی انسان اپنے آپ کو پہچانتا ہے زندگی اپنا چہرہ دیکھتی ہے تاریخ اپنا سفر طے کرتی ہے ہمارے پیش رو ادیب ہمیں اتنا دے جاتے ہیں کہ ان کا ہم پر اپنا قرض ہوتا ہے مگر افسوس ہم انہیں کچھ نہیں دے سکتے۔ ہم تو صرف انہیں یاد کر سکتے ہیں ۔ وہ ہمیں بیکراں روشنی دیتے ہیں راہ کی ساری تاریکیاں چھٹ جاتی ہیں سب چیزوں کے مطلب اور معنی سمجھ میں آتے ہیں ۔ ان کے پیچھے پیچھے چپ چاپ چلتے رہتے ہیں ۔ ننھی ننھی چنگاریاں اپنے وجود کو خاک میں چھپائے اس کوشش میں کہ شاید کبھی اس چنگاری سے کوئی شعلہ پیدا کر سکیں وہ بھی بشرطیکہ زمانے کی سرد ہواؤں اور آندھی کے جھکڑوں سے چنگاری سلامت رہ جائے !

اردو ادب کا بہت بڑا نقصان ہوا ہے ۔ اردو تنقید یں ان کے سوا کوئی خاتون ہے جو ان کے مقابل کھڑی ہو سکے اردو افسانے میں ان کا انداز منفرد تھا ۔ وہ ان ادیبوں کی صف میں ممتاز مقام رکھتی ہیں ۔ جس نے ہماری نسل کو متاثر کیا اور لکھنا سکھایا ۔ ہم نے ان سے بہت سیکھا ۔ بہت پایا ۔ ان کی موت سب کا نقصان ہے اور سب سے زیادہ ان کے شوہر اور بچوں کا نقصان ۔ !

مگر میں جب ان کے لیے بہت روئی تو اردو ادب ، اردو تنقید ان کے شوہر اور بچوں کے لیے نہیں اپنے لیے روئی ۔ ادب اور فن کی دنیا کے رشتے بھی روحانی رشتے ہوتے ہیں اور اس رشتہ سے وہ میری بڑی بہن تھیں ۔ میں نے ان کے لیے جب اپنے بیٹے اور بیٹی کو روتے دیکھا تو سوچا کہ انہیں اردو ادب کے نقصان کا احساس بھی نہیں ہے وہ تو اپنی خالہ کے لیے رو رہے ہیں ۔

مولانا روم نے کہا۔ "روح جسم سے باہر نکل کر ہی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے، جس طرح تلوار نیام سے باہر آتی ہے تو اس کی اصلیت معلوم ہوتی ہے" اور اب وہ ممتاز شیریں جو کم گو اور خاموش مشہور تھیں ہر زبان سے بول رہی ہیں۔

پہلی نظر میں وہ خاموش اور کم گو نظر آتی تھیں مگر ان کے قریبی جاننے والے اچھی طرح جانتے ہیں کہ جتنی پیاری اور خوبصورت باتیں ممتاز شیریں کرتی تھیں کم لوگ کرتے ہوں گے۔

ان کے انتقال کو ایک مہینہ ہونے والا ہے مگر اس عرصے میں انہوں نے کسی دن بھی تو تنہا نہیں رہنے دیا محبت کی سرحدیں ہی دوری کی سرحدیں ہوتی ہیں اس لیے دور جا کر وہ قریب آگئی ہیں لیکن آنکھیں انہیں قریب دیکھنے کی عادی ہو گئی تھیں اس لیے ان کی دوری بہت محسوس ہوتی ہے۔ ایک خلا۔ ایک سناٹا۔ !

اور جب ان پر لکھنے کو قلم اُٹھایا تو یہ محسوس ہوا کہ وہ سامنے بیٹھی مسکرا رہی ہیں۔ یاد کی کتاب کا ہر صفحہ خود الٹتی جا رہی ہیں۔ ان کی محبتیں اور شفقتیں یاد آنے لگیں۔

وہ تو ان لوگوں میں سے تھیں کہ جن پر لکھنا اور قلم اٹھانا ایک مشکل بن جاتا ہے اور سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا بات ان کی ہے کیا بات ہماری ہے کیا کہیں ـــــ کیا نہ کہیں ـــــ اور ان کی اپنی باتوں کو الگ الگ کیسے کریں ـــ ؟

ممتاز شیریں تو ایک خوبصورت آئینہ تھیں۔ اس آئینہ خانے میں جہاں ہر طرف آئینوں کی چکا چوند ہے اتنے خوبصورت آئینے بہت کم ملیں گے۔ جب کوشش کر کے ہم ان آئینوں تک پہنچ جاتے ہیں تو پھر وقت اور زمانے کا سفر انہیں دور کر دیتا ہے لیکن یہ سارے آئینے اور یہ گنبدِ مینائی اس کی جلوہ گاہ ہے جہاں نہ وقت کوئی چیز ہے نہ مقام۔ بس آغاز سے انتہا تک سفر ہی سفر ہے !

ان کی یاد کی کتاب کا پہلا صفحہ کھولا تو آئینہ ہی نظر آیا۔ ممتاز شیریں کی پہلی کہانی جو میں نے پڑھی اس کا عنوان آئینہ تھا۔ یہ ۱۹۴۸ء کی بات ہے ان دنوں میں فرسٹ ایئر میں پڑھتی تھی۔ ادب کی محبت گھٹی میں شامل تھی رفتہ رفتہ یہ احساس ہوا کہ ادب کی یہ محبت تو اپنی ذات کی تلاش کا سفر ہے تو پھر خود قلم اٹھالیا۔ "آئینہ" کی وساطت سے ممتاز شیریں کو دیکھا تھا۔ پھر ان کی تصویر دیکھی اتنی خوبصورت آنکھیں۔ ! میں نے اپنی پسند کے سب لکھنے والوں کی آنکھیں بہت خوبصورت پائیں کبھی کبھی سوچتی ہوں کہ جنت کی حوروں کی اللہ میاں نے جو اتنی تعریف کی ہے شاید وہ سب بھی اہلِ قلم ہوں گی۔ !

۱۹۵۱ء میں جب ہم لاہور آئے تو احمد بھائی جو احسن کے بچپن کے دوست ہیں، ہوائی اڈے سے مجھے سیدھا اپنے گھر لے گئے اور جب وہاں جاکر مجھے یہ پتہ چلا کہ احمد بھائی کی بیوی ہاجرہ مسرور ہیں تو پھر میری خوشی کی انتہا نہ رہی پھر خدیجہ بہن اور دھیرے دھیرے کئی لوگوں سے ملاقات ہوئی۔ عجیب اتفاق ہے کہ ممتاز شیریں اور ادا جعفری سے اتنے برسوں بعد اسلام آباد آنے پر ملاقات ہوئی جب مجھے معلوم ہوا کہ ممتاز شیریں اسلام آباد میں رہتی ہیں تو ان سے ملنے کو بڑا جی چاہا مگر پھر سوچا کہ یوں پہنچ جانا کچھ اچھا نہیں لگتا، شاید جانتی ہی نہ ہوں۔

ایک دفعہ ادا بہن سی بی کالج جا رہی تھیں انہوں نے مجھ سے چلنے کو کہا اور بتایا کہ ممتاز شیریں بھی مباحثہ میں جج ہیں۔ میں نے سوچا کہ چلیں ممتاز شیریں کو بھی دیکھ آئیں۔ میں نے ادا بہن سے کہا کہ مجھے ساتھ ہی لیتی جائیے گا۔ انہوں نے کہا ممتاز شیریں بھی ساتھ جا رہی ہیں۔ میں نے سوچا لو ہم تو انہیں دیکھنے جا رہے تھے اور وہ ساتھ ہی چل رہی ہیں۔

جب ممتاز شیریں کے گھر کے سامنے موٹر رکی تو بہت خوبصورت ساڑھی میں ملبوس گہرا میک اپ کیے خوبصورت بال بنائے بڑے بڑے کاگلز لگائے ایک خاتون آئیں انہوں نے ہلکا سا زیور بھی پہن رکھا تھا۔ ہاتھوں میں سونے کی چوڑیاں۔ چھوٹے چھوٹے سے ہاتھ نیل پالش کیے ہوئے نفاست سے تراشے ہوئے لمبے ناخن۔ مگر ان سب چیزوں سے زیادہ اچھی مجھے وہ مسکراہٹ معلوم ہوئی جو تعارف کے بعد ان کے چہرے پر کھیل گئی۔ ادا بہن نے ہمارا تعارف کرایا۔ وہ بولیں۔ "آپ سے مل کر بہت خوشی ہوئی" یہ جملہ میں کہنے کا ارادہ کرتی رہ گئی۔ اور جواب میں صرف مسکرادی۔ مجھے زیادہ میک اپ کیے ہوئے خواتین کچھ اتنی بیگم نما لگتی ہیں کہ میں ان سے ملتے ہوئے جھجکنے لگتی ہوں اب جو وہ بیگم نما لگیں تو میں راستہ بھر خاموش ہی بیٹھی رہی۔ ادا بہن کی باتوں میں بھی ان کے شعروں کی مٹھاس ہوتی ہے وہ بولتی رہیں میں سنتی رہی۔ ممتاز شیریں کبھی کبھی ایک آدھ جملہ بول دیتیں بعد میں معلوم ہوا کہ یہ کم گو اور خاموشی ان کی شخصیت کا ایک خوبصورت پہلو تھی۔ واپسی میں انہوں نے اپنے گھر اترنے کو کہا مگر دیر ہو چکی تھی ہم نے پھر کبھی آنے کا وعدہ کیا۔ میرا قلم سی بی کالج میں کہیں کوٹ سے گر گیا تھا مجھے بیٹھے بیٹھے اس کا شدید غم لاحق ہوا تو ادا بہن نے سمجھایا کہ اختر بہن نور یہ بات کہا کرتے ہیں کہ "جو چیز دوبارہ حاصل ہو سکتی ہے اس کا غم نہیں کرنا چاہیے" میں نے کہا "ہائے اس قلم سے میں نے اتنا لکھا تھا مجھے عادت تھی اس سے لکھنے کی وہ اب دوبارہ نہیں مل سکتا۔ اور کوئی چیز کھو جاتی تو غم نہ ہوتا"

مہینوں گزر گئے ممتاز شیریں کے گھر جانے کا پھر اتفاق نہ ہوا۔ اسلام آباد میں جب پہلی عید آئی

تزئین نے احسن سے کہا کہ "یہاں تو ادب کا ہی رشتہ سب سے بڑا رشتہ ہے چلو ممتاز شیریں اور ان کے شوہر عید ملنے چلیں۔" سرکاری عید ملنے کی ہم کو کبھی توفیق نہیں ہوئی دوست اور عزیز سب دور تھے۔

ہمارے جانے سے دونوں میاں بیوی بہت خوش ہوئے۔ انہوں نے ہماری بہت خاطر کی۔ ممتاز شیریں سرخ چمکدار ساڑی پہنے تھیں، بہت خوبصورت زیور پہنا تھا۔ بہت خوبصورت اور چمکدار چوڑیاں وہ بہت اچھی لگ رہی تھیں۔ ان کا ڈرائنگ روم ایک عجائب گھر کی طرح خوبصورت تھا۔ جہاں جہاں وہ گئی تھیں وہاں کے نوادرات کے نمونے سجے ہوئے تھے۔ میں ان سب چیزوں کو دلچسپی سے دیکھتی رہی۔ چند چیزوں کے بارے میں ممتاز شیریں نے بتایا کہ وہ کہاں سے لی ہیں۔

ممتاز شیریں کی ایک بہت بڑی تصویر مینٹل پیس پر آویزاں تھی۔ جو ترکی کے کسی آرٹسٹ نے بنائی تھی۔ مصور نے اس تصویر میں شوخ رنگوں سے محبت کرنے والی ممتاز شیریں کو اور بھی شوخ بنا دیا تھا۔ پھر کونے میں رکھے ہوئے وینس کے مجسمے پر میری آنکھ جم کر رہ گئیں!

وہ دونوں میاں بیوی دوسرے ہی دن سویرے سویرے ہمارے گھر آئے تو میری خوشی کی کوئی حد نہ رہی۔ وہ دوپہر تک ہمارے گھر رہیں اور انہیں میرا بنایا ہوا بھوپال کا شیر خاص طور پر بہت پسند آیا۔ انہوں نے اس کی ترکیب بھی پوچھی۔ اس روز ان کے جانے کے بعد میں سوچتی رہی کہ وہ جو مجھے بیگم نما معلوم ہوئی تھیں وہ تو صرف زرق برق ساڑھی اور میک اپ کی وجہ تھی۔ ورنہ وہ تو بس ممتاز شیریں تھیں۔ ہم رفتہ رفتہ ایک دوسرے کے بہت قریب آگئے۔ ہم دونوں میں چند باتیں مشترک بھی تھیں خاص کر پڑھنے اور تنہا رہنے کی عادت۔ پھر وہ پڑھنے میں بھی شامل ہوگئیں اور تنہائی بھی بانٹنے لگیں! بہت سی چیزیں میں نے ان کے کہنے سے پڑھیں۔ سارتر کے ناول وغیرہ۔ مگر کافکا میں میرا جی نہ لگا اور میں نے کہا کہ جوائس کی بھول بھلیاں مجھے پسند نہیں آئیں۔ یہ شعور اور لاشعور کی دنیا پر سے تو ہمارے صوفی شعرا نے جس طرح پردے اٹھائے ہیں اب ان میں کوئی اضافہ نہیں کر سکتا۔ کسی کے بس کی بات نہیں ہے۔ وہ کہتیں دراصل اردو شاعری پڑھا پڑھا کر اور پھر میاں بھی شاعر ہیں۔ اس لیے اب آپ کو اور چیزوں میں مزا ہی نہیں آتا۔

میں نے انہیں تقاضا کر کر کے "آگ کا دریا" پڑھوایا۔ میں نے کہا اس ناول کے ساتھ یہاں پورا انصاف نہیں ہوا۔ "آگ کا دریا" ہمارے عہد کا سب سے اچھا ناول ہے۔ آپ پڑھیے۔ انہوں نے مجھے بتایا تھا کہ انہوں نے قرۃ العین حیدر کی ابتدائی چیزیں اور ناول بھی پڑھے ہیں۔ میں نے ان سے کہا تھا کہ قرۃ العین حیدر

وہ واحد لکھنے والی ہے جس کے ہاں سفر ہی سفر ہے آگے اور آگے۔ پھر میں نے ان سے قرۃ العین حیدر کے ناولٹ اور نئی کہانیوں کا تذکرہ کیا۔ انہوں نے کہا۔ "مجھے ان کی نئی کہانیاں اور ناولٹ لا کر دیجیے میں تو اتنے عرصے تک باہر رہی رسائل بھی نہیں آتے تھے"۔ پھر انہیں قرۃ العین حیدر کی نئی کہانیاں ناولٹ بہت پسند آیا۔

"آگ کا دریا" پڑھ کر وہ بہت متاثر ہوئیں۔ اور اکثر "آگ کا دریا" کی تعریف کرتیں تو میں بہت خوش ہو جاتی۔ جب میں قرۃ العین کی تعریف کرنے پر آتی تو وہ کہتیں اختر بہن آپ تنقید کیوں نہیں لکھتیں؟" میں نے کہا کہ قرۃ العین پر لکھنے کو میرا بڑا جی چاہتا ہے مگر تنقیدی صلاحیت پڑھانے میں ہی خرچ ہو جاتی ہے اگر تدریس کا پیشہ نہ ہوتا تو شائد تنقید ضرور لکھتی مگر اب جو وقت ملتا ہے وہ تخلیقی کاموں کے لیے بھی کم ہوتا ہے ہاں اگر کبھی فرصت ملی تو میں قرۃ العین پر محنت سے کچھ لکھوں گی۔ مجھے قرۃ العین کے واپس جانے کا شدید ملال تھا۔ میں ان سے کہتی کہ اس کا جتنا بڑا درجہ اور مقام تھا یہاں اسے وہ نہ دیا گیا اسے تنگ دلی اور دل آزاری ملی اور اسی لیے وہ چلی گئی۔ وہ کہتیں "آپ سچ کہتی ہیں یہاں تنگ دلی اور دل آزاری کے علاوہ کیا ہے۔ ہم خوش قسمت ہیں جو ہمیں شوہر ایسے ملے ہیں جنہوں نے ذہنی رفاقت بھی دی ہے ورنہ ہم کیا کرتے؟"

میں ان سے کہتی "اگر اس کی شادی ہو جاتی تو شائد وہ بھی پھر نہ جاتی۔ وہ بڑی تھی مگر اس کا تو بچپن جوانی اور بڑھاپا سب ادب ہے آزاد تھی۔ چلی گئی!"

وہ مجھے قرۃ العین سے اپنی چند ملاقاتوں کا حال سناتیں۔ پھر جب میں ہندستان سے واپس آئی وہ مجھ سے قرۃ العین اور عصمت آپا اور سب ادیبوں کا حال پوچھا کرتیں میں انہیں سناتی۔ انہیں ادیبوں کی سب برادری سے محبت تھی کبھی کسی کی بھی برائی ان کی زبان سے نہیں سنی۔ یہاں تک کہ جن لوگوں نے ان کی دل آزاری کی تھی ان کی بھی وہ تعریف ہی کرتی تھیں مگر دل ہی تھا پتھر تو نہیں تھا۔ کبھی کبھی چوٹ درد اور کسک بھی محسوس کرتی تھیں مگر وہ تو اس درد اور چوٹ کا اظہار ہنس کر کرتی تھیں۔ اکثر ایسا ہوتا کہ میں مہینوں ان کے گھر نہ جا پاتی اور وہ ہفتے میں کئی بار آجاتیں اکثر میری کوئی کہانی کسی رسالے میں پڑھتیں تو اسی روز رسالہ لیے آجاتیں۔ کہانی کی اتنی تعریف کرتیں کہ میرا جی چاہتا اب اس سے بھی اچھی کہانی لکھ کر دکھاؤں پھر رسالہ مجھے دے جاتیں اور کہتیں "آپ کے پاس دو کاپیاں ہو جائیں گی"۔

جن دنوں میری کتاب چھپ رہی تھی طفیل بھائی نے کہا کسی نقاد کے چند جملے بھیج دیں جو لیف کور پر چھاپ دیے جائیں بطور رائے۔ مگر کسی نقاد کا کوئی جملہ مجھے نہ ملا۔ "نقوش" کے افسانہ نمبر میں جو مؤثر

افسانہ پر ہوا تھا اس پر طفیل بھائی نے کہا تھا میں نے ان سے کہا کہ "آپ ہی لیف کور پر کچھ لکھ بھیجیے مگر بہن کرکے نہیں سچی بات لکھیے گا۔ میں بُرا نہیں مانوں گی۔

احسن نے کہا کہ "تم ممتاز شیریں سے لکھوا لو وہ ضرور لکھ دیں گی"۔ میں نے کہا وہ تو ضرور لکھ دیں گی مگر مجھے خود کہتے ہوئے شرم سی آتی ہے انہوں نے میری نئی کہانیاں تو پڑھی ہیں مگر اس کتاب میں جو شامل کی ہیں وہ انہوں نے پڑھی بھی نہیں ہیں۔ اب کچھ اچھا نہیں لگتا کہ زبردستی مسودہ پڑھوایا جائے اور کچھ لکھوایا جائے"۔ ممتاز شیریں نے مجھ سے کئی بار کہا تھا کہ وہ اتنے عرصے ملک سے باہر رہی ہیں اس لیے انہوں نے نئے لکھنے والوں کو بالکل نہیں پڑھا ہے میرے لیے دیباچہ لکھوانا ایک اچھا خاصہ مسئلہ بن گیا تھا کس سے کہوں، کیسے کہوں آخر میں نے تنگ آکر خود ہی دیباچہ لکھ ڈالا۔ پھر جب کتاب چھپ کر آئی اور ممتاز شیریں کو دی تو وہ اتنی خوش ہوئیں کہ میں سوچنے لگی کہ میں نے ہی تکلف کیا اگر میں ان سے کہتی تو وہ بڑی خوشی سے لکھ دیتیں۔ انہوں نے اتنے حوصلہ افزائی کے جملے کہے کہ میں حیران رہ گئی۔

میں ان کی محبت بھری باتیں کہاں تک یاد کروں۔ انہیں میری کون سی چیز پسند نہیں تھی ہاتھ کے پکائے ہوئے کھانے کی تعریف کرتیں تو جی چاہتا کہ بس سارے کام چھوڑ کر کھانا ہی پکایا کریں۔ کہانی کی تعریف کرتیں تو دوڑتے بھاگتے کہانی لکھنے کو جی چاہنے لگتا اور جس بات کی تعریف کرنے پر آتیں۔ افسانہ نگاری کا حق ادا کر دیتیں۔ وہ ان لوگوں میں سے تھیں۔ جن کی نظروں میں اتنا حسن ہوتا کہ وہ دوسروں کی شخصیت میں وہ سارا حسن دیکھنے لگتے ہیں اور ان کا مخاطب حیران ہوکر سوچتا ہے کہ ساری زندگی ٹیڑھے بھینگے اور گرد آلود آئینوں میں اپنی شکل دیکھ کر بیکار کڑھتے اور جلتے رہے کاش اس آئینہ میں پہلے اپنی صورت دیکھی ہوتی! احسن اکثر شاہین بھائی سے گپ لڑانے اکیلے ہی نکل جاتے اور پھر ممتاز شیریں جب آتیں تو میں صفائی پیش کرتی "دیکھیے مجھے جاکر آپ کے ہاں نہیں جاتے ورنہ میں ضرور آتی یا پھر میں جب بہت دنوں تک نہ جا پاتی تو میں ان سے کہتی کہ "میں آرہی تھی مگر یہ ہوا وہ ہوا"۔

ایک دن پیار سے بولیں "دیکھیے آپ نہ آنے کی معذرت نہ پیش کیا کیجیے، ہمیں آپ کی مصروفیتوں کا علم ہے۔ آپ کے لیے گھر سے نکلنا واقعی مشکل ہوتا ہے ہمیں آپ سے کوئی شکایت نہیں ہے، اس لیے آپ آئیں یا نہ آئیں ہم چلے آتے ہیں"۔

شرمندگی کا احساس بہرحال مجھے اکثر یہ بات کہنے پر مجبور کرتا کہ میں آنا چاہتی تھی یا آنے والی تھی مگر وہ بات کاٹ کر کہتیں "ارے اختر بہن! ہمیں آپ سے کوئی شکایت نہیں ہے ہم تو دن بھر گھر میں بیٹھے بیٹھے پڑھتے پڑھتے تھک جاتے ہیں، تھوڑا بہت گھر کا کام ہوتا ہے شام کو جب شاہین آتے ہیں تو ہم بڑی آسانی سے

نکل آتے ہیں:" پھر وہ پیار سے کہتیں،" ہمیں آپ کے پاس آنا، آپ کی باتیں سُننا، اور آپ کے ساتھ ٹی۔وی دیکھنا اچھا لگتا ہے آپ نہ آ سکیں تو کوئی بات نہیں۔" اتنے پیار کے جملے سُن کر تو میں اترا جاتی اور پھر میں نے واقعی معذرت پیش کرنی بھی چھوڑ دی، اور میں آنا ان کا ہی فرض سمجھنے لگی۔ اگر وہ دو چار دن نہ آتیں تو مجھے فکر ہونے لگتی کیا بات ہے کیوں نہیں آئیں۔ میری پریشانی دیکھ کر احسن دفتر سے سیدھے ان کے گھر چلے جاتے پھر آکر بتاتے کہ "موسم خراب تھا، اس لیے نہیں آئیں۔" پھر میں ہنس پڑتی اور سوچتی کہ میں بھی زیادتی کرتی ہوں، اتنے خراب موسم کا بھی خیال نہیں آیا۔ مجھے شائد خراب موسم میں بھی ان کا انتظار رہنے لگا تھا۔

اکثر ایسا ہوتا کہ ہلکی ہلکی بارش ہو رہی ہوتی وہ کوٹ لپیٹے آجاتیں ان سے کسی طرح کا تکلّف تو تھا نہیں، بیڈ رُوم میں آرام کرسی پر دو کشن رکھ کر دراز ہو جاتیں اپنا کوٹ ٹانگوں پر...... پھیلا لیتیں۔ شاہین صاحب اور احسن کبھی ڈرائنگ روم میں گپ لگاتے کبھی سب ہی ٹی وی کے پاس جمع ہو جاتے۔

شاہین بھائی جب بولتے ہیں تو یہ چاہتے ہیں کہ دوسرے بس سُنا کریں، مگر میں اور طارق کچھ نہ کچھ بول ہی لیتے ہیں جہاں نقطۂ نظر کا فرق ہو وہاں سچی بات کہے بغیر مجھ سے رہا ہی نہیں جاتا۔ پھر باقاعدہ بحث شروع ہو جاتی۔ ممتاز شیریں زیادہ تر خاموشی سے سنا کرتیں۔ کبھی ایک آدھ بات وہ بیچ میں بول پڑتیں۔ یا شاہین صاحب کو کوئی بھولی ہوئی بات یاد دلا دیتیں یا کسی غلطی کی نشاندہی کر دیتیں کہ یہ بات یوں نہیں یوں تھی۔ طارق شاہین بھائی کو قائل کرنے پر جب تل جاتا تو اس منظر سے ممتاز شیریں بہت لطف لیتیں۔ خوش ہوتیں اور کہتیں "بھئی اس ٹی وی سے زیادہ مزا تو باتیں سننے میں آرہا ہے اسے خاموش کر دیں۔" ٹی وی کے زیادہ تر پروگرام اس کا منہ بند کر کے دیکھے جاتے تھے۔

گزشتہ چند سالوں میں ٹیلویژن کے سب ہی اچھے پروگرام ہم نے ساتھ دیکھے تھے۔ اب ان کے بغیر ٹی وی کا کوئی پروگرام اچھا نہیں لگتا۔ اتنے چھوٹے چھوٹے دلچسپ فقرے اور جملے وہ تبصرے کے طور پر کہتیں کہ لطف آجاتا۔ منٹو کی زیادہ تر کہانیاں ہم نے اکٹھی دیکھیں۔ جہاں کہیں منٹو کے ساتھ زیادتی ہوتی، وہ بے چین ہو جاتیں اور جس کہانی کو خوبصورتی سے پیش کیا جاتا وہ اس کی جی بھر کے تعریف کرتیں۔

ایک دن مجھ سے کہنے لگیں کہ منٹو کا ڈرامہ "اس منجدھار میں" ٹیلویژن پر میں نے شاہ عزیز کے ہاں دیکھا تھا اس ڈرامے کو پہلے بھی پڑھا تھا ریڈیو سے بھی سُنا تھا مگر اب کے جانے کیوں اس اپاہج آدمی کا نقش ذہن پر جم کر رہ گیا ہے!

کئی بار لیں تو وہی بات کی کہ اس ڈرامہ کا کچھ زیادہ ہی اثر میں نے قبول کیا۔" اختر بہن میری کمر میں اتنا شدید درد ہے مجھ سے آج کل چلا نہیں جاتا۔ مجھے ڈر لگتا ہے کہیں میں بھی ۔!" "ارے آپ نے تو اس کردار کو اپنے اوپر مسلط کر لیا ہے۔ اب آپ کوئی دوسری اچھی سی چیزیں پڑھیئے۔!"

اکثر جب ہم دونوں ان کے گھر جاتے تو احسن اور شاہین بھائی باہر لان میں بیٹھ کر باتیں کیا کرتے اور میں اور ممتاز شیریں ڈرائنگ روم میں بیٹھ کر ریکارڈ سنتے یا پھر باتیں کرتے۔ اکثر سیاست ہمیں بہت تھکا دیتی تو ہم فیصلہ کرتے کہ مردوں کو باہر بیٹھ کر باتیں کرنے دیں اور ہم ریکارڈ سنیں

جن دنوں الیکشن ہونے والے تھے ان دنوں رات کے بارہ ایک بجے تک بحثیں ہوا کرتی تھیں۔ پھر الیکشن کے بعد جو خونی ڈرامہ شروع ہوا تو سب کی نیندیں حرام ہو گئیں۔ کبھی فارن پریس ڈائجسٹ نکالے جاتے وہ سب خبریں جو اپنے ملک کے اخباروں میں نظر نہیں آتیں۔ وہ ڈھونڈ ڈھونڈ کر پڑھی جاتیں۔ موت سے پہلے کا سناٹا سب محسوس کر رہے تھے اور پھر قتل و غارت گری نے اعصاب تباہ کر دیئے۔ میں ان دنوں بہت بیمار ہو گئی۔ شدید اعصابی درد کمر درد میں اٹھ کھڑا ہوا۔ ملنا جلنا اور کام کرنا مشکل بن گیا۔ ممتاز شیریں ان دنوں بہت پیار سے سمجھاتیں "دوسروں کا غم کھانا اچھا ہے مگر دوسروں کا غم بالکل اوڑھ لینا اچھی بات نہیں ہے۔" مگر تنگ دلی تعصب اور نفرت کا وہ تماشا مجھے اپنے بہت ہی قریب بھی نظر آ رہا تھا۔ میں ان کے سامنے اپنا سارا بوجھ اتار کر رکھ دیتی۔ ان سے کہتی کہ کام میرے لیے سدا روحانی سکون کا ذریعہ رہا ہے۔ اب وہ بھی روحانی عذاب بن گیا ہے۔"

وہ مجھے بار بار سمجھاتیں کہ آپ پنڈی کالج چلی جائیے۔ آپ وہاں اتنی خوش تھیں ناحق یہاں آ گئیں۔ انسان کو ہمیشہ ان لوگوں میں رہنا چاہیئے جو اس کی طرح سوچتے ہوں محسوس کرتے ہوں اس کے برابر کے ہوں تاکہ اسے سمجھ سکیں۔" پھر میں ان سے کہتی کہ آپ ہی تو کہا کرتی تھیں کہ جسم کو بھی تھوڑا سا آرام کرنے کا حق ہے۔ اب میں جسم کو آرام کروا رہی ہوں وہ کہتیں "مگر یہ آرام آپ کو بہت مہنگا پڑ رہا ہے۔ اس آرام کی قیمت ذہنی اذیت تو نہیں ہونا چاہیئے۔"

میری بیماری بڑھتی گئی میں نے PHYSIOTHERAPY شروع کرائی۔ مگر معلوم ہوتا تھا کہ نس نس میں تیزاب سا ہوا درد مجھے ہلاک کر کے چھوڑے گا۔ ایک دن جب مجھے وہ پھر پنڈی کالج واپس جانے کا مشورہ دے رہی تھیں میں نے ان سے کہا "میں ساری دنیا کی تنگ دلی۔ تنگ نظری اور نفرت کے خلاف اکیلی ہی لڑوں گی۔ میں بھاگوں گی نہیں انقلابی لوگوں کو فرار زیب نہیں دیتا۔ ہم جہاں بھی ہوں حالات کا جم کر مقابلہ کرنا چاہیے۔ اور سچ بولنا چاہیے۔ چاہے کتنی ہی اذیت برداشت کرنی پڑے۔" یہ بات کہتے ہوئے مجھے چے گویرا کے الفاظ یاد آئے۔

ممتاز شیریں ہنس پڑیں پھر بولیں۔ "انقلابی لوگ ایسے مقابلہ کرتے ہیں آنکھوں میں اتنے موٹے موٹے آنسو بھر کر گردن پکڑ کر۔ درد اور اذیّت جھیل کر۔ ارے انقلابی لوگ تو لڑتے جھگڑتے ہیں آپ بھی تلوار اٹھایئے۔"

میں نے کہا: "میں نے تو ساری زندگی قلم ہی کو اپنا ہتھیار سمجھا ہے اچھا اب لکھنا شروع کر دوں گی۔"

پھر میں نے ان دنوں بنگلہ دیش کے حالات سے متعلق چند کہانیاں لکھیں اور پھر نس نس میں تیرتا ہو وہ سر اور درد جیسے قلم نے باہر کھینچ لیا اگر ممتاز شیریں مجھے نہ سمجھاتیں تو خدا جانے میں کتنے دن اور گردن پکڑے رہتی۔ وہ مجھے سمجھاتیں کہ زیادہ اخبار بھی نہ پڑھا کیجیے اور چیزیں پڑھا کیجئے۔ پھر میں نے اِدھر اُدھر کے ڈھیروں اخبارات پڑھنے کم کئے اور دوسری چیزوں میں دل لگانے کی کوشش کی۔ سوچا کہ فارسی شاعری نہیں پڑھی فارسی شعرا کو پڑھنا چاہیئے حافظ کو پڑھنا شروع کیا۔ انہی دنوں میں نے "صلیبیں میرے دریچے میں" پڑھی۔ ان خطوط کو پڑھ کر یہ محسوس ہوا کہ قید خانے میں ایک مجبور اور اسیر شوہر نے ساری امید ڈھارس حوصلہ اور روشنی لفظوں کی وساطت سے اپنی تنہا مجبور اور پریشان بیوی کو دی ہے۔ میں نے سوچا آنے والی نسلیں جتنی محبت فیض سے کریں گی ان خطوں کو پڑھنے کے بعد اتنی ہی محبت انہیں ایلس سے بھی ہوگی۔ میں نے ممتاز شیریں سے بھی وہ خط پڑھنے کو کہا انہوں نے کہا کہ وہ ضرور پڑھیں گی۔ پھر حافظ، غالب، اور "صلیبیں میرے دریچے میں" سب چیزوں نے مل کر مجھے سنبھال لیا۔ میں خوش رہنے لگی۔ میری تندرستی میں ممتاز شیریں کا بھی ہاتھ تھا۔

افسوس کہ جب ممتاز شیریں بیمار پڑیں تو میں ان کے لیے کچھ نہ کر سکی۔ ان کی بیماری کوئی نہ بانٹ سکا۔ نہ ان کی آنکھوں میں موٹے موٹے آنسو آئے نہ انھوں نے درد سے بے قرار ہو کر گردن پکڑی وہ تو ہنستی مسکراتی پونی کلینک میں داخل ہوئیں اور اسی طرح ہنستی مسکراتی پُرسکون جا سوئیں۔ بالکل ایسے ہی جیسے وہ ٹی وی دیکھتے دیکھتے کبھی کبھی آرام کرسی پر سو جایا کرتی تھیں۔

انہیں میری شنیل کی لال رضائی پسند تھی میں کبھی ان سے کہتی کہ آپ آرام سے بستر میں لیٹ جایئے اور رضائی اوڑھ لیجیے، تو کہتیں "نہیں بھئی اگر ایک بار لیٹ گئے تو پھر سردی میں اٹھ کر باہر جانے کو جی نہیں چاہے گا۔" اور جب وہ ہسپتال میں ایک بار جا کر لیٹ گئیں تو ان کا گھر جانے کو بہت جی چاہتا تھا مگر وہ اٹھ کر سردی میں گھر نہ جا سکیں ان کا جسم تو سب لے گئے مگر روح روشنی کے اس سفر پر جا چکی تھی جس کی سرحدیں وہ پلنگ پر لیٹے لیٹے دیکھ کر مسکرایا کرتی تھیں۔

ممتاز شیریں کی باتیں کہاں تک یاد کروں۔ عید کے دن باورچی خانے میں ہوتی کہ آواز آتی

"ارے بھی کہاں ہیں" میں دوڑ کر آتی "ارے ابھی تک آپ نے کپڑے نہیں بدلے"

پھر میں جلدی سے کوئی ساڑھی پلیٹ کر آتی۔ ممتاز شیریں ہنس کر کہتیں "ارے اسلام آباد کی بنگالنیں تو بنارسی ساڑھیاں باندھے گھوم رہی ہیں۔ یہ آپ اس قدر غم کیوں کر رہی ہیں۔ ساری دنیا کا غم کھانے کو کیا آپ کی اکیلی جان رہ گئی ہے۔ ارے بھئی کوئی اچھی سی ساڑھی پہنئے ہمیشہ ہاتھ اور کان خالی رہیں۔ یہ اچھا نہیں لگتا" میں بڑی سعادت مندی سے ان کی بات مان لیتی ہاتھوں میں کانچ کی چوڑیاں ڈال لیتی۔

میں ہلکے رنگ پہنتی تھی ممتاز شیریں کو شوخ رنگ پسند تھے وہ کہتیں "ارے اتنے بھی کیا ہلکے رنگ نظر بھی نہیں آتے" میں جواب دیتی کہ اب اس عمر میں کیا گہرے رنگ پہنوں پھر میں تو ہمیشہ سے ہلکے رنگ پہننے کی عادی ہوں مجھے گہرے رنگ اچھے نہیں لگتے"

"ارے آپ تو ہم سے اتنی چھوٹی ہیں اگر آپ اس قدر بڑھاپا طاری کریں گی تو پھر ہم کہاں جائیں گے پھر گویا ہمیں تو پہننے کا اب حق ہی نہیں رہا"

"نہیں اپنی اپنی پسند ہے" میں جواب دیتی۔

پھر ممتاز شیریں اپنے پسندیدہ رنگوں کی اس طرح تعریف کرتیں اور یقین دلاتیں کہ وہ رنگ اگر پہنا جائے تو بہت اچھا لگے گا کہ پھر انسان اس رنگ کو خریدنے اور پہننے پر مجبور ہو جائے۔ اس طرح وہ سارے شوخ رنگ جو میں نہیں پہنتی تھی ممتاز شیریں نے پہنوا کر چھوڑے! آج جب الماری کھولتی ہوں تو ان کے سب پسندیدہ رنگ مسکراتے ہیں اور میرے پسندیدہ ہلکے رنگ۔ سرمئی رنگ۔ زرد رنگ۔ نیلا رنگ وہ خود پہننے لگیں۔ ایک نہیں کئی کئی گرے ساریاں انہوں نے خرید لیں۔ میں نے ایک دن کہا کہ "لیجئے آپ میرے رنگ لے رہی ہیں اور اپنے رنگ مجھے پہنوا رہی ہیں" کہنے لگیں "آپ کو پہنے دیکھ کر ہمیں بھی یہ رنگ اچھا لگا۔ ہمارا بھی پہننے کو جی چاہا۔"

ممتاز شیریں کو شوخ رنگوں۔ زیوروں۔ آرائش کی چیزوں نئی اور خوبصورت چیزوں کا شوق تھا اور میری بیٹی کو ان کی یہ سب باتیں اتنی پسند تھیں کہ اس نے انہیں آئیڈیل بنا لیا وہ ہمیشہ مجھ سے کہتی "آنٹی اتنی اچھی لگتی ہیں۔ امی آپ بھی آنٹی کی طرح رہا کریں۔ اسی طرح میک اپ کیا کریں۔ زیور پہنا کریں"

میں اس سے کہتی کہ "تم بڑی ہو جاؤ پھر تم آنٹی کی طرح رہا کرنا"

میری بیٹی ممتاز شیریں سے میری شکایتیں بھی کرنے لگی تھی۔ "دیکھئے آنٹی ہماری امی کو لمبے ناخنوں سے گھن آتی ہے وہ ناخن نہیں بڑھانے دیتیں" میں کہتی۔ "دیکھئے بچے صاف بھی تو نہیں کر سکتے۔ پھر اسکول میں ناخن

کے ہی جانا چاہئیں "، وہ سمجھاتیں، " ہاں یہ تو ٹھیک ہے، بڑی ہو جاؤ پھر بڑھانا۔"

میری بیٹی ان سے فریاد کرتی۔ " آنٹی میرا سوئمنگ کو اتنا جی چاہتا ہے مگر امی اور ابو کلب کے ممبر نہیں بنتے۔"

وہ کہتیں " بھئی اسے سوئمنگ کرا دیا کیجئے۔" میں جواب دیتی " یہ اپنی عمر سے لمبی ہے اب سوئمنگ COSTUME پہن کر پول میں اترے کچھ اچھا نہیں لگتا۔"

ممتاز شیریں ہنس کر بولیں " ارے ابھی تو بہت چھوٹی ہے دس برس کی بچی ہے آپ اسے لمبے ہونے کی سزا کیوں دے رہی ہیں۔" پھر کہا " نظریات اور خیالات کے لحاظ سے اتنی ترقی پسند اور عمل کے لحاظ سے اتنی روایات پسند آخر یہ دونوں انتہائیں آپ کے اندر کیسے جمع ہو گئی ہیں ؟"

میں بات پلٹ دیتی۔ " دیکھئے ہم دونوں میں سے کلب جانے کی فرصت کسے ہے جو ممبر بنیں اور بغیر ممبر بنے سوئمنگ نہیں کرائی جا سکتی۔"

" ارے بھئی بچوں کی تفریح کے لیے بھی کسی نہ کسی طرح وقت نکالنا چاہیے۔" اس بات پر مجھے آپو یاد آجاتے اور میں سوچتی کہ واقعی بچپن کے بعد پھر سیر و تفریح کہاں نصیب ہوتی ہے۔ پھر میں بیٹی سے وعدہ کرتی " اچھا اب کے گرمیوں میں ضرور ممبر بن جائیں گے پھر تم سوئمنگ کرنا۔"

ایک دفعہ ممتاز شیریں بہت خوش خوش آئیں اور بولیں " اختر بہن! ہم نے آپ کی ایک پچیس برس پرانی دوست ڈھونڈ نکالیں اسکول کے زمانے کی۔"

میں نے حیران ہو کر کہا " اچھا۔ کیسے ؟"

کہنے لگیں۔ " ایک جگہ دعوت میں ان سے تعارف ہوا۔ انہوں نے خود ہی آپ کا ذکر کیا اور پوچھا کہ آپ انہیں جانتی ہیں تو پھر میں نے آپ کا پتہ اور فون نمبر دیدیا میں نے ان سے کہا ہے کہ آپ ہمارے گھر آئیے تو ہم ساتھ لے کر چلیں گے۔ شاید انہیں گھر ڈھونڈنے میں دقت ہو۔"

میں نے کہا ان کا نام کیا تھا ؟

ممتاز شیریں بولیں " مجھے ان کا نام یاد نہیں رہا۔ مگر وہ آپ کو بہت زیادہ جانتی ہیں آپ کی پچیس برس پرانی تصویر کھینچ دی۔ ناگپور میں آپ کے گھر روز جاتی تھیں۔"

میں نے کہا " پھر وہ میری بہن کی دوست ہو گی۔ کیونکہ میری تو ایک دو سہیلیاں تھیں میں تو بچپن سے تنہائی پسند رہی ہوں ہاں میری بہن کی بہت سہیلیاں تھیں اور ہر روز اس کی سہیلیاں گھر آیا کرتی تھیں۔"

ممتاز شیریں نے اس کا حلیہ بیان کیا تو میں اسے پہچان گئی۔ پھر جب ممتاز شیریں سے ملاقات ہوئی تو میں نے کہا "وہ میری بہن کی کلاس فیلو ہی نکلی وہ گھر ڈھونڈتی دوسرے ہی دن آگئی تھی فون بھی کیا تھا بڑی محبت کرنے والی ہے مگر جانے کیوں مل کر جتنی خوشی ہوئی اتنی ہی اداسی بھی محسوس ہوئی۔

ممتاز شیریں نے غور سے میری طرف دیکھا اور پوچھا "وہ کیوں؟"

میں نے کہا "نئے ملنے والے ہی اچھے ہوتے ہیں پرانے ملنے والے اتنی پرانی یادیں ساتھ لے کر آتے ہیں کہ وہ ہمارے پرانے وجود کو تلاش کرتے ہیں انہیں ہمارے نئے ذہنی وجود سے یا ذہنی سفر سے کوئی سروکار نہیں ہوتا وہ افسوس کرتی رہی کہ آپ تو پہچانی بھی نہیں جاتی ہیں آپ کتنی بدل گئی ہیں۔ آپ کو کیا ہو گیا ہے۔" ممتاز شیریں نے کہا "ہم یہ نہیں مانتے کہ اس بات پر آپ کا جی کڑھا ہوگا۔ سچ بتایئے۔"

میں نے حیران ہو کر ان کی طرف دیکھا اور سوچا کہ ان سے سچ بات چھپانا کتنا مشکل ہے۔ میں نے کہا "سنیئے ہمارے میاں تو یہ بات مان گئے تھے اور ہماری ہمدردی بھی کی تھی مگر آپ بہت سچ بلواتی ہیں۔" کہنے لگیں "ہم بھی تو سچ بولتے ہیں۔"

میں نے کہا "تو سنیئے اس سے مل کر مجھے اپنی بہن اتنی یاد آئی کہ میں تڑپ اٹھی۔ میری بہن کی سہیلیاں بہت تھیں ہر جگہ مل جاتی ہیں اور میں ان سب میں اس کی مہک ڈھونڈلاتی ہوں مگر اب میں ان دکھوں اور سرابوں سے خود کو نکال چکی ہوں۔ اس لیے مجھے اپنا تڑپنا پسند نہیں آیا۔"

ممتاز شیریں نے محبت سے میرے کندھے پر ہاتھ رکھا۔ بولیں "اختر بہن! ہم تو کسی کو بھی یاد نہیں کرتے۔ ہمیں تو شاہین نے اتنی محبت دی ہے کہ ہم تو سب کو بھول گئے۔" میں نے کہا "تو پھر یہ احسن کا قصور ہے انہوں نے اتنی محبت نہیں دی کہ ہم سب کو بھول جاتے۔ اتو کی سی محبت کوئی نہیں کر سکتا۔"

پیار سے بولیں "آپ شوہر سے باپ کی محبت آخر کیوں چاہتی ہیں۔"

میں نے کہا "عورت تو ماں بن کر پھر شوہر سے بھی ماں کی سی محبت کرتی ہے۔ سارے جہاں کے لوگ بیٹے لگتے ہیں۔"

ممتاز شیریں مسکرا کر بولیں "عورت تو ماں ہوتی ہے مگر سب محبتیں الگ الگ ہوتی ہیں۔ سب زندگی کی حقیقتیں ہیں آپ سب کو گڈمڈ کیوں کرتی ہیں؟"

میں نے کہا "سب گڈمڈ ہو کر ایک محبت بن جاتی ہیں۔ خدا کی محبت!" وہ مسکرانے لگیں۔ لاجواب

ہو گئیں۔

میں نے شوہروں سے جس طرح سے بے پناہ محبت کرتے دو عورتوں کو دیکھا ہے اس کی مثال کم ملے گی۔ ایک صفیہ اختر اور دوسری ممتاز شیریں۔ صفیہ اختر کی محبت ایک درد بھرا شکوہ بھی تھی۔ مگر ممتاز شیریں کی محبت خوشی اور آسودگی کا اظہار تھی۔ دونوں میں یہ بات مشترک تھی کہ دونوں اپنے میاؤں کی ہر چیز ہر انداز ہر بات پر بن دیتی تھیں۔ شوہر کی تعریف کرنا کچھ اپنی تعریف کرنا لگتا ہے اس لیے تعریف کرنا مناسب نہیں معلوم ہوتا مگر ان دونوں کی چاہت اس حد تک بڑھی ہوئی تھی کہ ان کا محبوب موضوع اکثر ان کے شوہر ہوتے تھے۔ بیماری کے دنوں میں ممتاز شیریں شاید یہ محسوس کرتی تھیں کہ وہ اب شاہین بھائی کو چھوڑ کر جانے والی ہیں اس لیے وہ ان کی محبت اور چاہت ان کی پریشانی، ان کی دلجوئی، ہر بات کا ذکر کرتیں ایک دن وہ مجھ سے پوچھنے لگیں "آپ کی کہانیوں کا کسی نے پوسٹ مارٹم بھی کیا ہے؟"

"میں نے کہا "نہیں پوسٹ مارٹم کی بات ہی کیا ہے کہانی تو بس کہانی ہوتی ہے۔"

ہنس پڑیں۔ کہنے لگیں۔ ہماری کہانیوں کا پوسٹ مارٹم کرنے کی تو بہت کوشش کی گئی۔ پھر ہنس کر بولیں کہ "میری کہانیوں میں GREENISH GRAY EYES کا بہت ذکر ہے۔ لکھتے ہوئے یہ ٹیکہ ہے کہ جانے کیوں شاہین کی آنکھیں ہمیشہ میرے سامنے آجاتی تھیں۔"

ان کی بات سن کر میں نے سوچا کہ شاہین بھائی کی آنکھوں میں ایسی تو کوئی خاص بات نہیں ہے پھر میں نے سوچا کہ جانے ممتاز شیریں نے جوانی اور لڑکپن کی سرحد میں وہ کہانیاں لکھی ہوں گی!

ممتاز شیریں کو اجنتا اور ایلورا کے نقش و نگار بہت پسند تھے وہ جسم قوسوں اور زاویوں والے دیوی اور دیوتا۔ وہ ان کا تذکرہ کرتیں۔ افسوس میں نے اجنتا کے وہ نقش و نگار نہیں دیکھے تھے۔ کہانیوں میں ہی پڑھے ہیں۔ میں نے ایک دن کہا "آپ جسم پر غور کرتی ہیں میں تو کبھی جسم یا لباس پر غور نہیں کرتی میں تو صرف آنکھیں دیکھتی ہوں۔"

کہنے لگیں "اچھا صرف آنکھیں دیکھتی ہیں۔" میں نے کہا "ہاں آنکھیں ہی تو روح کے دروازے ہیں، جسم میں کیا رکھا ہے۔"

میں نے کہا "مجھے تو جیتے جاگتے انسانوں میں بھی روحیں ہی نظر آتی ہیں۔"

کہنے لگیں "مگر روح بھی تو جسم میں رہتی ہے اور اس لیے جسم کا بھی حق ہوتا ہے۔ اس کی بھی

پردا کرنی چاہیئے اور سنگھار بھی "۔ میں نے حیران ہو کر انہیں دیکھا اور سوچا کہ تو وہ جسم کی پردا اور سنگھار بھی روح کی خاطر کرتی ہیں۔ جس زمانے میں وہ بہت بیمار تھیں اس زمانے میں بھی سنگھار ضرور کرتی تھیں اکثر کہتیں "اب شام ہونے والی ہے شاہین آتے ہوں گے میں ذرا سا ٹھیک ہو جاتی تو اچھا تھا "

میں اکثر کہتی " آپ میک اپ کے بغیر بھی زیادہ اچھی لگتی ہیں کم از کم بیماری میں میک اپ نہ کیا کیجیے "

" نہیں ذرا سا ٹھیک ہو کر انسان خود کو بھی اچھا لگتا ہے پھر یہ ہسپتال کا ماحول " پھر وہ میرے سہارے بیٹھ جاتیں میں اکثر ان کے سر میں خود برش کرتی۔ کبھی طبیعت ٹھیک ہوتی تو وہ اپنے ہاتھ سے برش کرتیں پھر میں ان کا پرس کھول کر آگے کر دیتی فیس بورڈ کی ڈبیا۔ ان کے آگے بڑھا دیتی وہ ہلکے ہلکے پف لگاتیں پھر لپ اسٹک۔ وہ ہمیشہ بہت گہری لپ اسٹک استعمال کرتی تھیں پھر کاجل۔ ! پھر میں سب چیزیں بند کر کے رکھ دیتی وہ تکیہ کے سہارے سر رکھ لیتیں اور مسکراتیں۔ پھر مجھے کبھی کبھی ایسے لگتا کہ وہ میک اپ کی تہوں میں اپنے چہرے کی زردی۔ بیماری اور اپنے دل کا درد چھپاتی ہیں تاکہ شاہین بھائی آکر انہیں صحت مند اور خوش دیکھیں۔

ایک دن کہنے لگیں " آج داہ سے میری استاد آئی تھیں۔ کاش آپ ذرا دیر پہلے آتیں تو آپ کو ان سے ملواتی۔ انہوں نے عرصہ بعد میرے کنوارپن کا نام لے کر پکارا "ممتا" جیسے میں کوئی لڑکی ہوں اور آپ کی طرح وہ بھی یہی کہتی ہیں کہ تم میک اپ کے بغیر بھی اچھی لگتی ہو " وہ بنگلور کی باتیں یاد کرتی رہیں۔ کالج کا زمانہ بنگلور کی اتنی خوبصورت یادیں۔ منظر! انہیں اس روز ماضی کا وہ دور بہت تڑپ کر یاد آرہا تھا۔ میں نے کہا قدرتی مناظر بھوپال کے بھی بہت خوبصورت تھے۔ کاش آپ نے ہمارا بھوپال دیکھا ہوتا۔ !

وہ بہت محبت سے بولیں " بھوپال تو نہیں دیکھا مگر خدا کا شکر ہے بھوپال والے دیکھ لیے "۔ پھر میرا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے لیا اور بولیں " احسن صاحب کے ترکی جانے کا کیا ہوا؟ " میں نے کہا " اب تو کوئی اور جا رہا ہے "

" کہنے لگیں " نہیں تو توقع تھی کہ آپ ضرور جائیں گی "

" خیر پھر کبھی سہی۔ ! "

ایک زمانے میں جب احسن کے ترکی جانے کی کچھ توقع ہوئی تو وہ مجھے ترکی کی بہت باتیں سنایا کرتی ہیں اور کہا کرتی تھیں کہ آپ وہ سب جگہیں دیکھ کر بہت خوش ہوں گی۔ مجھے بھی ترکی سے بچپن سے

جذباتی سا لگاؤ رہا ہے۔ میں ان سے وہاں کی باتیں سن کر خوش ہوتی تھی۔ لڑکوں کو وہ بہت ہی محبت اور عزت سے یاد کرتی تھیں اور ان کے کردار کی خاص طور پر مداح تھیں۔ جتنے سیدھے اور سچے مسلمان وہاں ہیں اور جگہ شاید کم ہوں گے"۔ بیماری کے دنوں میں وہ بستر پر لیٹے لیٹے ان سب خوبصورت جگہوں کو یاد کیا کرتی تھیں جہاں جہاں وہ گئیں تھیں۔ یورپ کی سیر کا تذکرہ کرتے ہوئے اپنے بیٹے انہیں بہت یاد آتے باتیں کہ کون کون سی جگہیں ہم نے اکٹھی دیکھی تھیں یونان کی اس پہاڑی کا تذکرہ کرتیں جہاں ہومر نظمیں گاتا تھا۔!

ایک دن وہ مجھے اور طارق کو اپنے بیٹوں کے خطوط کے کچھ خوبصورت جملے سناتی رہیں جس طرح حافظے کی کتاب پر پسند کے شعر لکھے جاتے ہیں ایسے ہی ان کے حافظے کی کتاب پر بیٹوں کے خطوط کے سب خوبصورت جملے لکھے ہوئے تھے۔ لیٹے لیٹے وہ سب پڑھتی رہتی ہوں گی۔!

وہ خط خاص طور پر یاد کرتی تھیں جو انہیں ان کے بیٹوں نے اس زمانے میں لکھے تھے۔ جب وہ بنکاک کے اسپتال میں تھیں اور ایک ننھی سی جان دنیا میں آتے آتے رہ گئی تھی۔ ان دنوں کی یادان کی کہانی "کفارہ" ہے۔

میں جب انہیں یقین دلاتی کہ آپ کے بیٹے آپ کو بالکل صحت مند دیکھیں گے۔ انشاء اللہ آپ بہت جلد اچھی ہو جائیں گی، تو بے یقینی سے مسکرا کر کہتیں "اچھا۔ آپ ایسا سوچتی ہیں"۔ انہوں نے کئی بار یہ بات کی کہ اپنی بیماری سے زیادہ تکلیف انہیں اس بات کی ہے کہ بیٹا آکر اس حالت میں دیکھے گا تو اسے کتنا رنج ہوگا"۔ میں اپنے بیٹوں کو تو بالکل صحت مند اور تندرست یاد ہوں۔ جب دوڑ کر ان کے ساتھ پہاڑیاں چڑھتی تھی مجھے یہ خیال ہی پریشان کرتا ہے کہ وہ مجھے اس حالت میں دیکھیں۔ اتنی بیمار۔ معذور۔ وہ تو میرا اس حال میں تصور بھی نہیں کر سکتے۔

انہوں نے اسپتال جانے سے پہلے خوش ہو کر مجھے اخروٹ کی چھریاں دکھائی تھیں جو اپنے بیٹوں کے لیے بنوائی تھیں۔ پلنگ پوش دکھلائے تھے۔ یہ میرے بیٹے اور بہو کے لیے ہیں۔ میں نے کہا "آپ کہتی ہیں قد لمبے ہیں اس لحاظ سے ذرا اور بڑے ہوتے تو اچھا تھا"۔

کہنے لگیں "میں خود بھی یہی سوچ رہی تھی کہ چھوٹے بنے ہیں ذرا اور بڑے ہوتے مگر اب تو بن گئے"۔

ان کی آنکھوں میں بلا کا درد اور انتظار تھا۔ کاش وہ بیٹوں کو دیکھ لیتیں۔ شاہین بھائی لڑکوں کو بیماری کی اطلاع دے چکے تھے۔ مگر سرحدوں کے فاصلے میں انسان کتنا بے بس ہوتا ہے وہ بے بسی سے سب کچھ دیکھ رہے تھے۔ ہر طرح ان کو خوش دیکھنا چاہتے تھے۔ مگر بیچارے کا کوئی بس نہ چلتا تھا جب میں اسپتال جاتی تو وہ

خوش ہو کر نئی قمیض دکھاتیں! "کتنا خوبصورت کام ہے۔ شاہین ہر روز ایک نئی قمیض لے آتے ہیں حالانکہ کپڑوں میں ڈھونڈیں تو پرانی مل جائے مگر ان کے پاس ڈھونڈنے کا وقت بھی کہاں ہے۔ نئی خریدنا زیادہ آسان ہے انہوں نے تین نئی قمیضیں دکھائیں۔

جو شاہین بھائی نے ان کے لیے خریدی تھیں۔۔

میں نے کہا " بیماری کے زمانے میں یہی لباس زیادہ آرام دہ ہے، ساڑھی پہننا مشکل بھی ہے اور آرام بھی نہیں ملے گا۔"

کہنے لگیں "ہاں اسی لیے اب کرتے اور پاجامے پہن رہی ہوں"۔ اپنی بیماری کے زمانے میں انہیں شاہین بھائی کی شکایت کا بھی بہت زیادہ خیال رہتا تھا، وہ اکثر کڑھتیں کہ شاہین کو آرام نہیں ملتا ہے دفتر سے تھکے ہوئے آتے ہیں۔ پھر اتنا کام ہوتا ہے میری بھاگ دوڑ الگ"۔ وہ ان کی صحت کے بارے میں فکرمند ہو جاتی تھیں۔ اکثر کہتیں "شاہین کو آج کل کام بھی زیادہ ہے اس لیے رات کو وہ دیکھنے بھی دیر سے آتے ہیں"۔

میں نے ایک دن کہا کہ "مجھے اس بات کا بہت احساس ہوتا ہے کہ آپ صبح کو بالکل تنہا ہوتی ہیں۔ میرا جی چاہتا ہے کہ چھٹی لے لوں اور صبح سے آپ کے پاس آجایا کروں"۔ وہ پیار سے سمجھاتیں "نہیں آپ پریشان نہ ہوا کریں۔ ہسپتال کے سب لوگ بہت اچھے ہیں۔ بہت خیال رکھتے ہیں اپنے ساتھ والی مریضہ کا ذکر کرتیں کہ وہ بھی بہت اچھی ہیں۔ جی بہلا رہتا ہے ان کی بیٹی آیا کو بلا دیتی ہے کوئی چیز اٹھوانی ہو تو اسے آواز دے لیتی ہوں' یا اشارے سے بلا لیتی ہوں"۔ وہ اتنی ڈھارس دیتیں کہ مجھے اطمینان ہو جاتا کبھی کبھی تڑپ کر کہتیں "کاش ڈاکٹر سرفراز دو گھنٹے کے لیے گھر جانے دیں۔ میرا گھر جانے کو بہت جی چاہتا ہے"۔

وہ ڈاکٹر سرفراز کی بھی بہت تعریف کرتی تھیں کہ بہت توجہ اور محنت سے علاج کر رہے ہیں۔ شاہین کے شاگرد تھے پرانے تعلقات کا بھی خیال کرتے ہیں۔ کبھی کبھی رات کے بارہ بجے دیکھنے آجاتے ہیں جب شاہین بلاتے ہیں چلے آتے ہیں۔ ایک دن تو کہنے لگیں کل تو شاہین اور ڈاکٹر سرفراز رات کے بارہ بجے تک باتیں کرتے رہے اور مجھے آپ بھی بہت یاد آئیں۔ اس لیے کہ تاریخی باتوں سے آپ کو بہت دلچسپی ہے پھر مختصر طور پر ان کی گفتگو سنائی' اور بتایا کہ ڈاکٹر سرفراز کے بزرگ میرٹھ کی بغاوت میں شامل تھے ان کے خاندان کے خطوط اور دستاویزات بھی ہیں۔ پھر مجھ سے کہنے لگیں "آپ نے کہا تھا آپ ہندستان کی آزادی کی تحریکوں کے پس منظر میں ناول لکھ رہی ہیں؟"

میں نے کہا" ہاں شروع تو کیا تھا مگر آگے ہی نہ بڑھ سکا۔ اس کے لیے بہت مواد چاہیے' میں اس

زمانے کے انقلابوں کے حالات جمع کر رہی ہوں۔" پھر میں نے کہا "بخت خان جہاں پہاڑیوں میں گم ہو جاتا ہے میں اپنے ناول میں اسے وہاں سے لانا چاہتی ہوں۔ مگر تاریخ خاموش ہے۔"

ممتاز شیریں نے کہا "اچھا میری طبیعت ٹھیک ہو جائے پھر ہم سب مل کر ڈاکٹر سرفراز کے گھر چلیں گے اور ان کے خاندانی خطوط اور دستاویزات دیکھیں گے۔ شاید ان میں آپ کو بخت خان کا سراغ مل سکے کہ پھر آگے کیا ہوا۔" علاج کے دوران ابتداء میں ان کی طبیعت کچھ سنبھل گئی تھی وہ بہت خوش رہنے لگیں تھیں اور انہیں امید ہو چکی تھی کہ وہ جلد ہی چلنے پھرنے کے قابل ہو جائیں گی۔ اکثر پوچھتیں "آپ کا کیا خیال ہے۔ مجھے یہاں کتنے دن لگیں گے؟" میں کہتی "آپ فروری کا مہینہ یہاں گزار لیں۔ ہسپتال کا کمرہ گرم بھی ہے۔ آپ کے گھر کے کمرے بہت زیادہ سرد ہیں۔ پھر یہاں آپ کو ہر وقت ڈاکٹر کو بلانے اور دکھانے کی آسانی ہے۔ سب کام آسانی سے ہو جاتے ہیں۔ انشاءاللہ آپ اپنے بیٹے کے آنے سے پہلے گھر آجائیں گی۔"

وہ یہ سن کر کہتیں "ہاں اسی لیے تو میں بھی گھر جانے کی ضد نہیں کرتی واقعی یہاں کمرہ بہت گرم ہے آرام دہ ہے اور پھر دوسری آسانیاں بھی ہیں پھر پوچھتیں "اختر بہن آپ کو کیا لگتا ہے میں ٹھیک ہو جائیں گی؟"

"کب تک گھر جاؤں گی؟" میں اطمینان دلاتی انشاءاللہ مارچ کے پہلے دوسرے ہفتے تک آپ ضرور گھر آجائیں گی۔ اس زمانے میں یہ سوچا بھی نہ جا سکتا تھا کہ وہ ہسپتال سے ہمیشہ کے لیے رخصت ہو کر گھر آئیں گی۔ یہی لگتا تھا کہ شاید کچھ عرصہ انہیں چلنے پھرنے میں دقت ہو گی پھر چلنے پھرنے لگیں گی۔

وہ بہت صابر تھیں۔ سب تنگ دلیوں اور دل آزاریوں کو مسکرا کر پی جانے والی مگر کبھی کبھی کسی بات کو یاد کر کے ان کا جی بہت اداس بھی ہو جاتا تھا ایک دوپہر کو کہنے لگیں "اختر بہن آج کسی نے مجھے یہ بات سنائی ہے کہ میں نے ایک مضمون لکھا تھا اس میں کسی کو شکایت ہے کہ ان کے ساتھ انصاف نہیں کیا گیا" جن کا نام لیا میں نے ان کا نام سن کر کہا۔ "نہیں۔ نہیں یہ بات کسی نے آپ سے ایسے ہی کہہ دی مجھ سے تو انہوں نے آپ کے متعلق کبھی ایسی بات نہیں کہی کہ آپ نے ان سے انصاف نہیں کیا۔" کہنے لگیں "شاید آپ سے نہ کہا ہو مگر جس سے کہا تھا اس نے مجھے سنایا ہے۔" میں انہیں سمجھانے لگی ان باتوں کی پرواہ نہیں کرنی چاہیئے۔"

کہنے لگیں "اختر بہن ہم نے اتنے کھلے دل سے ان لوگوں کی تعریف کی۔ اس لیے قدرتی طور پہ ان کی باتوں سے دکھ ہوتا ہے۔"

میں نے کہا "دیکھئے ہمارے بارے میں سچی باتیں تو وہ لوگ کہیں گے جو ہمیں جانتے نہ ہوں گے۔

دیکھا بھی نہ ہوگا جو بعد میں آئیں گے جو گروہ بندیوں تعصبوں اور زمان و مکان کی قید سے بھی آزاد ہوں گے جن سے صرف روحانی رشتہ ہوگا۔ ہمیں ان کے لیے ہی لکھنا چاہیے۔ وہ انصاف کریں گے۔ آپ تو اب اچھی ہوجائیں تو پھر لکھنا شروع کیجیے۔ لکھنے سے سارا بوجھ اُتر جاتا ہے۔ آپ تنقید چھوڑ کر تخلیق کی طرف آجیے۔"

کہنے لگیں "اختر بہن آپ مجھے لکھنے پر اتنا اکساتی ہیں کہ مجھے کبھی کبھی یہ لگتا ہے کہ اب میں دوبارہ کہانیاں لکھنے کا موڈ بنالوں گی مگر اتنا عرصہ ہوگیا چھوڑے۔ جانے اب لکھ بھی سکوں گی یا نہیں۔؟"

"آپ ایک بار قلم اٹھائیے پھر آپ کو یہ محسوس ہوگا کہ کبھی قلم چھوڑا ہی نہ تھا۔"

"اچھا! اب ضرور لکھوں گی۔ کہانی لکھوں گی۔"

پھر مجھ سے پوچھا "آپ نے کوئی کہانی لکھی" میں نے کہا "اب تو نہیں وقت ملتا مگر گزشتہ گرمیوں کی چھٹیوں میں میں نے بہت کہانیاں لکھی ہیں۔ وہ سب پڑی ہیں ایک دو چھپوائی بھی ہیں" پوچھا "ان میں سے کون سی چھپ کر آگئی ہے۔" میں نے عنوان بتایا "کاغذی ہے پیرہن"

انہوں نے کہا "بہت خوبصورت عنوان ہے، مجھے ضرور پڑھوایئے۔"

میں یہ سوچ کر رسالہ نہیں لے گئی کہ اس کمزوری اور بیماری میں کیا پڑھا جائے گا۔ میں نے سوچا اچھی ہوجائیں پھر دکھاؤں گی۔ مجھے یہ نہیں معلوم تھا کہ وہ اسے اپنی کہانی کا عنوان بنالیں گی اور پلاٹ کی تلاش میں اتنی دُور نکل جائیں گی! ایک دن ممتاز شیریں نے بہت اداس ہو کر پوچھا۔

"اختر بہن ایک بات بتایئے"

"کیا"

اپنے ہاتھ اوپر اٹھا کر دکھائے۔ "یہ داغ دھبے دُور ہوسکیں گے۔ مجھے تو یہ لگتا ہے اب یہ کبھی نہیں جائیں گے"! الرجی اور خارش کے یہ داغ ایک عرصے سے ان کے بدن کا حصہ بن گئے تھے اور انہیں ان کا بہت احساس رہتا تھا۔ میں نے کہا "جب آپ کی صحت اچھی ہوجائے گی تو یہ داغ چلے جائیں گے"

کہنے لگیں۔ "آخر کیسے چلے جائیں گے مجھے تو لگتا ہے یہ کبھی نہیں جائیں گے" میں نے کہا "سنا ہے ابٹن لگانے سے داغ دھبے دُور ہوجاتے ہیں" "کہاں سے ملے گا ابٹن۔ اور ابٹن تو دلہنوں کے لگایا جاتا ہے۔" میں نے کہا "میں کہیں سے آپ کے لیے ابٹن ڈھونڈ کر لاؤں گی"

بہت خوش ہوئیں "اچھا آپ میرے لیے ابٹن ڈھونڈ کر لائیں گی" "ہاں آپ اچھی ہو کر

گھر آجائیں گی پھر میں خود آپ کے ابٹن لگاؤں گی۔"

وہ مسکرا کر بولیں "اچھا آپ میرے ابٹن لگائیں گی۔" مسکراتی رہیں۔ ان کی نظروں میں پیار ہی پیار تھا۔

ممتاز شیریں کو ایک عرصے سے الرجی کی وجہ سے خارش تھی اس بیماری میں یہ تکلیف بھی بڑھ گئی تھی وہ کبھی کبھی اپنے آپ کو زخمی کر لیتی تھیں۔ کبھی کبھی اپنے جسم پر پوڈر چھڑکواتیں۔ جگہ جگہ سے جلد لہولہان ہو رہی ہوتی۔ میں نے ایک دن کہا "آپ یہ ناخن کٹوا لیجئے۔" مگر وہ تیار نہ ہوتیں۔ کہنے لگیں "پھر انگلیاں بُری لگیں گی۔"

انتقال سے دو دن پہلے انہوں نے خاموشی سے اپنے ہاتھ شاہین بھائی کے آگے کر دیئے تھے اور ناخن کٹوا لئے تھے۔

ایک دن سرہانے رکھی ہوئی کتاب دکھائی اور کہا کہ "بیماری میں انگریزی کے باریک حروف پڑھے نہیں جاتے۔ ایسی حالت میں اردو پڑھنا زیادہ آسان ہوتا ہے۔" میں نے کہا "آپ تو آرام کیا کیجئے، کچھ بھی نہ پڑھیئے۔" کہنے لگیں "آپ کیا پڑھ رہی ہیں؟" میں نے جواب دیا کہ "آج کل شبلی کی سوانح مولانا روم اور خلیفہ عبدالحکیم کی تشبیہات رومی پڑھ رہی ہوں۔ میں نے کہا آج کل میں رومی میں غرق ہوں۔"

کہنے لگیں "اچھا آپ رومی پڑھ رہی ہیں۔" میں نے کہا "ہاں رومی نے پناہ دیدی ہے حقیقت سمجھا دی ہے سب چیزوں کے مطلب اور معنی سمجھ میں آنے لگے ہیں۔ اقبال نے سچ کہا ہے کہ ہم سب کی پناہ بس رومی کے پاس ہے وہ کہنے لگیں "اچھا پھر آپ رومی پر کچھ مجھے بھی لاکر دیجئے۔ پھر رومی کے ذکر پر ترکی کا ذکر نکل آیا اور رومی کے مزار کے متعلق سُنانے لگیں۔

ایک دوپہر کو میں اور طارق ان کے پاس بیٹھے تھے۔ میں کھڑکی سے باہر دیکھ رہی تھی ممتاز شیریں غنودگی کے عالم میں لیٹی تھیں طارق خاموش بیٹھا تھا۔ ممتاز شیریں نے آنکھیں کھول کر مجھے دیکھا پھر پوچھا کہ "باہر کیا دیکھ رہی ہیں؟"

میں نے کہا "میں یہ سوچ رہی ہوں کہ جب اپنی بیٹی کے ساتھ ہسپتال رہی تھی تو میری بیٹی سارے دن تصویریں بناتی تھی اور ان دنوں بہار کا موسم تھا اور یہ نظارہ بہت خوبصورت لگتا تھا مگر اب بھی اچھا لگ رہا ہے بہار کی طرح خزاں بھی خوبصورت ہوتی ہے۔"

"اچھا۔ پھر میں بھی دیکھوں گی۔" طارق نے انہیں سہارا دیکر بٹھایا وہ کھڑکی سے باہر دیکھتی

رہیں۔ پھر بولیں "آپ نے کتنی اچھی بات کہی تھی کہ "خزاں بھی خوبصورت ہوتی ہے۔"

پھر کہا: "اچھا اب لٹا دیجئے۔" میں نے ان کا سر تکیہ پر رکھ دیا۔ وہ مسکراتی رہیں! پھر کہا۔ "اختر بہن باتیں کیجئے۔" میں دیر تک باتیں کرتی رہی وہ سنتی رہی اکثر ان کے کہنے پر میں بے مقصد ہی باتیں شروع کر دیتی وہ خوش ہو کر سنا کرتیں۔ اشارے سے کبھی کبھار کہہ دیتیں کہ وہ سن رہی ہیں میں بولتی رہوں۔ کبھی کبھی تو وہ بہت اچھی طرح باتیں کرتی تھیں اور کبھی خاموش ہو جاتی تھیں۔ میں ان پر چھوٹی بہن کی طرح حق بھی جتاتی تھی اور ضد بھی کرتی تھی زبردستی کھانا کھلاتی۔ میری ضد پر وہ ہارلیکس پی لیتیں۔ کھانا کھا لیتیں۔ ننھے ننھے نوالے بچوں کی طرح کے بنا کر دیتی وہ بھی ان کے لیے نگلنے مشکل ہو جاتے۔ سوپ پی لیتیں۔ کھانا تقریباً چھوٹ ہی گیا تھا۔ کہتیں "شاہین آتے ہیں تو میں انہیں بتاتی ہوں کہ اختر بہن نے کھانا کھلایا تھا تو وہ بہت خوش ہوتے ہیں۔" کبھی میں کھانا آنے سے پہلے آجاتی تو پھر شاہین بھائی ہی آکر کھانا کھلاتے۔ میں ان سے کہتی کہ کھانا چھوڑنے سے آپ کمزور ہوتی جارہی ہیں۔"

وہ مجبوری ظاہر کرتیں "اختر بہن بالکل نگلا نہیں جاتا۔ شاہین بھی بہت زبردستی کھلانے کی کوشش کرتے ہیں مگر میں کیا کروں نہیں کھایا جاتا۔" ایک بار کھچڑی پکوا کر شاہین بھائی نے گھر سے بھجوائی وہ سارے دن رکھی رہی بڑی مشکل سے انہوں نے دو تین نوالے لیے۔ ان کے گھر سے سوپ بن کر آتا تھا وہ خوش ہو کر پی لیا کرتی تھیں۔ یا پھر کینو اور مالٹے وغیرہ خوشی سے کھا لیتی تھیں آخر عمر میں کھانا بالکل ہی چھوٹ گیا تھا۔ برائے نام ہی رہ گیا تھا کہتیں "سچ نگلا نہیں جاتا۔" دوا بھی مشکل سے نگلی جاتی تھی ہر ایک گولی حلق سے اتارنے کے لیے انہیں محنت کرنی پڑتی تھی بار بار مشکل سے پانی کے گھونٹ لیتیں۔ اس حالت میں انہیں دیکھ کر بہت دکھ ہوتا تھا۔ شاہین بھائی کا حال اور بے بسی بھی نہیں دیکھی جاتی تھی۔ ان کی ساری دوڑ بھاگ اور تیمارداری کوئی چیز بھی کارگر نہیں ہو رہی تھی۔ کبھی کبھی یہ لگتا تھا کہ بیماری کم ہونے کی بجائے بڑھتی جارہی ہے۔ بس ان کی یہی کوشش رہتی تھی کہ زیادہ سے زیادہ ممتاز شیریں کو خوشی دی جاسکے انہوں نے کوئی کسر بھی نہ اٹھا رکھی تھی۔ اور ممتاز شیریں کو اپنے شوہر کی جاں نثاری اور محبت کے اعتماد نے ایک عجیب قوت دیدی تھی! اس قوت کے بل پر وہ مسکرا کر سب تکلیفیں جھیل سکتی تھیں۔ ان کے پاس بیٹھ کر دل بہت بوجھل ہو جاتا تھا۔ خیال آتا تھا کہ گھنٹے یا دو گھنٹے پاس بیٹھ کر جانے سے ان کی کوئی تکلیف اور دکھ بانٹا نہیں جاسکتا۔ بس جاتے وقت ایک عجیب سی خلش ساتھ جاتی تھی کہ کاش کسی طرح ان کی بیماری کو بڑھنے سے روک دیا جائے۔ اکثر وہ اس طرح سنبھالا لیتیں کہ لگتا بس اب اچھی ہونے والی ہیں۔

ایک دن کہنے لگیں " اختر بہن! آپ کے آنے سے مجھے بہت خوشی ہوتی ہے۔ اب تو کتاب بالکل نہیں پڑھی جاتی۔ اور خالی وقت میں ہسپتال کے اس ماحول میں اب جی گھبرانے لگا ہے۔ کبھی کبھی نثار عزیز دیکھنے آجاتی ہیں۔ نظیر صدیقی بھی اکثر آتے ہیں اور بہت سے ملنے والوں کے نام بتلئے کہ یہ سب لوگ آتے رہتے ہیں تو میرا جی بہل جاتا ہے۔" اس روز انہوں نے بہت ہی محبت سے ہاتھ پکڑا، اور پھر اپنے پاس پلنگ پر بیٹھنے کو کہا میں ان کی پائنتی بیٹھ گئی مجھے جانے کیوں اس روز یہ احساس ہوا کہ وہ اب اپنی بیماری سے مایوس ہو چلی ہیں میں انہیں سمجھانے لگی کہ آپ بہت جلد اچھی ہو جائیں گی وہ مسکرانے لگیں شاید انہیں احساس ہو چلا تھا کہ وہ بہت جلد سب کو چھوڑ کر جانے والی ہیں۔ انہوں نے میرے بیٹے سے اس کے امتحان کا بھی پوچھا۔ ادھر ادھر کی باتیں رہیں وہ جب طارق کی شکل دیکھتی تھیں ان کی نظروں میں ماما امنڈ آتی تھی اور اس لمحہ مجھے شدت سے احساس ہوتا تھا کہ انہیں اپنے بیٹے بہت یاد آرہے ہیں۔ ایک دن کہا "اختر بہن آپ نے کوئی بالکل سچی کہانی بھی لکھی ہے؟" میں نے کہا کہانی تو جھوٹ سچ کی آمیزش سے بنتی ہے۔ حقیقت اور مجاز مگر ایک دن یہ دریافت ہوتا ہے کہ حقیقت اور مجاز ایک ہی تصویر کے دو رُخ ہیں۔ ان میں کوئی بھی فرق نہیں ہے۔ لیکن سچی کہانی اگر لکھی جائے تو وہ خاکہ بن جائے۔"

پوچھا "آپ نے کوئی خاکہ لکھا ہے؟"

میں نے کہا "ہاں صفیہ آپا اور کرشن جی کے خاکے لکھے ہیں۔ ایک تو چھپ گیا دوسرا کرشن چندر نمبر کے لیے لکھا تھا مگر پھر ۱۹۶۵ء میں جنگ چھڑ گئی تو وہ پہنچا نہ سکی یونہی رکھا ہے۔"

"پھر اور کوئی خاکہ نہیں لکھا؟" میں نے کہا "صفیہ آپا استاد تھیں انہیں قریب سے دیکھا تھا اور جب فرسٹ ائیر میں پڑھتی تھی کرشن جی کے راکھی باندھی تھی انہیں بھی قریب سے دیکھنے کے بہت موقعے ملے خاکے انہیں کے لکھے جاتے ہیں جنہیں قریب سے دیکھا ہو۔ اب اپنی دوسری کتاب میں یہ خاکے شامل کروں گی۔" کہنے لگیں "آپ نے پہلی کتاب تو اب چھپوائی ہے۔ دوسری جانے کب چھپے گی؟ پھر بتانے لگیں کہ ان کی بھی بہت سی چیزیں چھپنے کے لیے رکھی ہیں۔ خاص کر انگریزی ترجمہ جو انہوں نے اپنی کہانیوں کا خود کیا تھا۔ اسے چھپوانے کی آرزومند تھیں۔ میں نے وہ ترجمہ بھی پڑھا تھا۔ ممتاز شیریں انگریزی نثر بھی بہت خوبصورت لکھتی تھیں اور پھر کیونکہ خود ان کا کیا ہوا ترجمہ ہے اس لیے ترجمہ نہیں تخلیق ہی معلوم ہوتا ہے کاش وہ سب چیزیں جو وہ شائع کرانا چاہتی تھیں اب چھپ جائیں۔

ایک شام کو گئی تو کہنے لگیں "آج نثار عزیز کا سہارا لے کر چلی تھی۔ شام آئی تھیں۔"

میں نے کہا "آپ کا چلنے کو جی چاہتا ہے تو آپ میرے سہارے چل لیا کیجیے" "کہنے لگیں" بہن آپ کا سہارا لیتے ہوئے یہ ڈر لگتا ہے کہ آپ کو گرا نہ دوں! آپ تو خود ہی کمزور ہیں۔"

میں نے کہا "ارے بہن ایسی کمزور تو ہوں نہیں کہ گر پڑوں گی" اس تمام مدّت میں وہ ذرا سا ایک دن ہی چلی تھیں۔ پھر ڈاکٹر نے منع کر دیا کیونکہ کمزوری کی وجہ سے گرنے کا ڈر رہتا تھا۔ دوپہر کو اکثر غافل سو رہی ہوتیں میں جاتی تو خاموش بیٹھی رہتی۔ جب ان کی آنکھ کھلتی اور مجھے بیٹھا ہوا دیکھتیں تو بہت خوش ہو جاتیں "ارے آپ بیٹھی ہیں۔ کب آئیں مجھے جگا لیا ہوتا۔"

اکثر انہیں خاموش دیکھ کر میں خود خاموش ہو جاتی تو اشارہ کرتیں کہ میں باتیں کروں۔ میں جانے کیا کیا بولتی رہتی وہ خوشی سے سنتی رہتیں۔ کبھی کبھی میرا دل درد سے بھر جاتا ان کی آنکھوں میں اتنا درد اور انتظار ہوتا تھا۔ میں دعا کرتی کہ ان کا بیٹا خیریت سے آ جائے۔ وہ دیکھ لیں! کاش دونوں بیٹے کسی طرح آ سکتے! کبھی میں اٹھ کر آنے کا ارادہ کرتی تو اشارہ کرتیں کہ تھوڑی دیر اور بیٹھیے۔ پھر میں بیٹھ جاتی اور شاہین بھائی کے آنے تک ان کے پاس بیٹھی رہتی۔

ہم دیکھنے اور ملنے والوں کا بہت پیار سے شکریہ ادا کرتیں۔ کچھ لوگ میرے سامنے بھی آتے۔ ان کے پرانے ملنے والے عزیز و اقارب۔ ایک بار خوش ہو کر بتایا میں نے اپنی پسند سے وہ لڑکی اپنے بھتیجے کے لیے چنی تھی۔ ایک ملنے والی کے متعلق بتایا اختر بہن یہ میری کالج کے زمانے کی ساتھی ہیں۔ پھر ان کے جانے کے بعد بھی بڑے پیار سے ان کا ذکر کرتی رہیں۔ ان کے پاس سب کے لیے پیار ہی پیار تھا۔ اپنے شوہر اور بچوں سے پھر انہیں کتنی محبّت ہو گی اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

ایک دن اپنے بیٹوں کی منگنی کا تذکرہ کرتی رہیں۔ ہسپتال آنے سے پہلے بھی انہوں نے مجھے کئی بار اپنے بیٹوں کی منگیتروں کے بارے میں بتایا تھا۔ ایک کے تو بالکل یونانی نقش ہیں۔ دوسری بہت اچھی ہے پڑھی لکھی لڑکیاں ہیں اچھے خاندان کی ہیں پھر ہنس کر بولیں میں اکثر یہ سوچا کرتی تھی کہ ان کے لیے لڑکیاں تلاش کرنی پڑیں گی۔ بری بنانا ہو گی یہ سب چیزیں بہت مشکل لگتی تھیں ان لوگوں نے میرا کام آسان کر دیا۔ اب مجھے کچھ بھی نہیں کرنا پڑے گا!

ان کی آواز میں درد کی ہلکی سی کسک بھی تھی۔ اور خوشی بھی تھی انہیں اس بات کی بہت مسرّت تھی کہ دونوں بیٹوں نے اپنی اپنی پسند سے اپنی شریکِ زندگی کا انتخاب کیا ہے مگر ان کا کبھی جی چاہتا تھا کہ وہ اپنے

ہاتھوں سے ان کی شادیاں کریں اور وہ ہسپتال میں لیٹے لیٹے اکثر ان سب باتوں کے متعلق سوچا کرتی تھیں وہ بیٹوں کو اس قدر تڑپ کر یاد کرتیں کہ ان کے پاس سے آنے کے بعد مجھے بھی اکثر ان کے بیٹوں کا خیال آتا میں سوچتی شاہین بھائی کو سب کچھ لکھ دینا چاہیے۔ اتنی محبّت کرنے والی ماں کے بیٹے بھی اس سے ایسی ہی محبت کرتے ہیں۔ پھر انہیں ہمیشہ ماں کی خدمت نہ کر سکنے اور اس کے پاس نہ رہ سکنے کا غم رہے گا۔ ایک شام شاہین بھائی آئے اور ہم دونوں سے پوچھا کہ بیٹے کو یہ سب لکھ دینا مناسب ہے یا نہیں ہم نے کہا اب تو کچھ نہیں چھپانا چاہیئے۔ سب کچھ لکھ دینا چاہیئے۔ جو کچھ بھی ہے جان لینا چاہیے۔ افسوس کہ یہ سب اطلاع وہاں پہنچتے پہنچتے بھی بہت دیر ہو گئی۔ یہ بات چھپاتی تھیں کہ انہیں بیٹے اس قدر یاد آتے ہیں۔ کہتیں اگر شاہین کے سامنے بچوں کا ذکر کروں گی تو وہ بھی اور زیادہ اداس ہوں گے۔ وہ اب اتنے پریشان اور غمگین ہیں میں ان سے یہ باتیں کر کے انہیں اور دکھ دینا نہیں چاہتی وہ بیچارے کیا کر سکتے ہیں اتنی دور سے وہ اتنی جلدی آ بھی نہیں سکتے! میں انہیں ہر بار یقین دلاتی کہ وہ انہیں جلد دیکھ سکیں گی اور اچھی ہو جائیں گی۔ میری بات پر وہ مسکرا دیتیں۔ شاید انہیں اب معلوم ہو چکا تھا کہ وہ خود سفر شروع کرنے والی ہیں۔

ہسپتال میں جب سے دوسرا بیڈ خالی ہو گیا تھا شاہین بھائی وہیں رہنے لگے تھے۔ شاہین بھائی دن رات ان کی تیمارداری میں مصروف رہتے تھے بے بسی اور غم کا احساس بھلا کر وہ خوش رہنے کی ہر کوشش کر رہے تھے مگر ان کی ہنسی مصنوعی سی لگتی تھی، اور ایسا لگتا تھا کہ شاہین بھائی بھی اب کچھ چھپا رہے ہیں جانے ڈاکٹر نے انہیں کیا بتا دیا ہے جو دوسروں کو نہیں بتاتے۔

آخری دن جب گئی تو وہ بہت غافل تھیں۔ گلوکوز چڑھا ہوا تھا بار بار سو جاتی تھیں۔ شاہین بھائی اداس اور پریشان ایک طرف بیٹھے تھے مجھے دیکھ کر پھیکی سی مسکراہٹ لانے کی کوشش کی "آیئے اختر بہن" مگر اس روز انہیں دیکھ کر مجھے ایسا محسوس ہوا کہ اب شاید وہ ہمت ہار چکے ہیں! شاہین جب سے ہسپتال میں رہ رہے تھے۔ ایک طرح کا اطمینان ہو گیا تھا مگر اس روز میرا بہت ہی جی گھبرایا۔!

شاہین بھائی نے کمرے سے باہر آ کر مجھے بتایا کہ دو دن میں بہت سے ٹیسٹ ہوئے ہیں۔ کل سب کا رزلٹ آجائے گا تو پھر پتہ چلے گا۔ مگر صاف لگ رہا تھا کہ وہ مجھ سے کچھ چھپا رہے ہیں۔ شاید اپنی پریشانی چھپائے تھے۔ مجھے پریشان کرنا نہیں چاہتے تھے۔ کہنے لگے۔

"اختر بہن۔ یہ بار بار سو جاتی ہیں۔ بس سوئی رہتی ہیں"

میں نے امید اور دھارس کے لفظ ڈھونڈنے چاہے مگر اس روز میری زبان خاموش سی ہو گئی۔

میں دوبارہ اندر آکر ممتاز شیریں کے پاس بیٹھ گئی۔ پھر ممتاز شیریں نے سوتے سوتے اپنی آنکھیں کھولیں اور مجھے دیکھا۔ ایک ہاتھ میں ڈرپ تھی دوسرا ہاتھ اٹھایا میں ان کا ہاتھ پکڑ کر خاموش کھڑی رہی جانے کیوں میرا ان سے لپٹ کر رونے کو جی چاہا مگر پھر بھی مسکرانے لگی!

بہت اٹک اٹک کر مشکل سے انہوں نے کہا "شکریہ۔ شکریہ۔ آنے کا۔ آنے کا۔" ان کی آنکھیں دکھ اور تکلیف میں بھی مسکرانے کی کوشش کرنے لگیں مگر ان آنکھوں میں بلا کا درد تھا۔ خاموش انتظار جو سوہانِ رُوح بنتا جارہا تھا!

میں نے ان سے کہا کہ کل میری طبیعت بہت خراب ہو گئی تھی اس لیے میں نہ آسکی۔"

کہنے لگیں "آپ کی طبیعت تو کافی دن سے خراب ہے۔ آپ کو بارش میں آج بھی نہیں آنا چاہیئے تھا۔"

میں نے شاہین بھائی سے کہا کہ اگر میں نہ آسکوں تو پھر میرا جی بہت گھبراتا ہے!" پھر میں نے پوچھا "آپ نے کچھ کھایا ہے۔ کھانے کی ٹرے ایک طرف اسی طرح رکھی تھی۔

کہنے لگیں "بالکل نہیں کھایا جاتا۔" شاہین بھائی نے کہا "بس گلوکوز کے ذریعہ ہی طاقت پہنچائی جارہی ہے نگل نہیں سکتی ہیں کبھی کبھی تو بہت روانی سے بول لیا کرتی تھیں اور کبھی زبان بہت رکتی تھی اور بولنے میں بھی جیسے تکلیف ہوتی تھی۔ اس روز بہت مشکل سے بول رہی تھیں۔ پھر مجھ سے کہا کہ ذرا آیا کو بلا دوں۔" میں نے باہر آیا ڈوں کو بلایا۔ آیا طشترے کرآ گئی میں کمرے سے باہر نکل آئی۔ اس روز انہیں دیکھ کر جی بہت ہی اداس ہو گیا تھا۔ شاہین بھائی اپنی پریشانی بھلا کر مجھے ڈھارس دیا کرتے تھے مگر اس روز وہ بھی بالکل خاموش تھے سیڑھیوں تک میرے اور طارق کے ساتھ آئے تو پھر مجھ سے ضبط نہ ہوسکا۔ میں نے کہا "یہ سب کیا ہو رہا ہے میری تو سمجھ میں نہیں آتا۔" پھر بیٹے نے اپنا چہرہ موڑ لیا اور جلدی جلدی سیڑھیاں اُتر آئی میرے بیٹے نے میرا ہاتھ پکڑ لیا۔ آہستہ سے بولا۔ "امی آپ روز شاہین صاحب سے اچھے اچھے جملے کہتی تھیں مگر آج آپ نے انہیں پریشان کر دیا۔ اب اسطرح بات کی تو میں آپ کو ہسپتال نہیں لایا کروں گا۔" میں نے اپنے آنسو پونچھ کر کہا "کیا کروں میری ہمت آج جواب دے گئی ہے میں ان سے کیا کہتی۔!

دوسرے دن مجھے شدید زکام اور بخار ہو گیا احسن نے کہا اس حالت میں بارش میں بھیگی جاؤ گی ٹیکسی نہ ملی تو بخار بڑھ جائے گا۔" میں نے کہا "کوٹ پہن کر چلی جاتی ہوں۔"

احسن نے کہا" تمہارے جانے سے فائدہ کیا ہوسکتا ہے۔ شاہین صاحب اب وہاں موجود ہیں کوئی بھی کیا کرسکتا ہے۔ آج مت جاؤ۔ طارق نے کہا" آپ کو اتنا زکام ہے آپ انہیں زکام لگا دیں گی وہ ویسے ہی کمزور ہیں" طارق کی بات میری سمجھ میں آگئی۔ میں نے کہا" ہاں زکام کے جراثیم لے کر جانا مناسب نہیں ہے۔ زکام لگ گیا تو اور مشکل ہوگی۔" اس روز میں نہیں گئی۔ میرا بہت جی تڑپا مجھے ایسا لگ رہا تھا جیسے ممتاز شیریں روٹھ جائیں گی۔ میں نے احسن سے کہا " آپ فون پر ہی خیریت معلوم کریں" انہوں نے دوبارہ فون کیا۔ مگر بجلی کی خرابی سے لائن کٹ گئی۔ ممتاز شیریں کی خیریت ٹھیک سے معلوم نہ ہو سکی۔

اس روز میرا جی بہت پریشان رہا۔ حسبِ معمول رات کو بارہ[۱۲] بجے تک ریڈیو پر موسیقی سنتی رہی۔ کان تو آواز سن رہے تھے مگر ذہن بہت دُور تھا۔

میں لیٹے لیٹے دعائیں مانگنے لگی کہ ممتاز شیریں کا بیٹا خیریت سے جلدی آجائے وہ ایک بیٹے کو ہی دیکھیں ان کی آنکھوں کا درد اور انتظار میرے دل پر نقش ہو کر رہ گیا تھا۔ اگر یہ انتظار ان کے ساتھ گیا تو۔ ! اور پھر ممتاز شیریں کے بارے میں سوچتے سوچتے مجھے اپنی ماں کا خیال آگیا۔ میں ایک ماہ سے ان کی بیماری میں اپنی ماں کو بھی بھول سی گئی۔ میرا خیال دُور اس سمندر تک چلا گیا جہاں جوہو کے ایک گھر میں میری بوڑھی ماں لیٹی ہے جو سالہا سال سے بیمار ہے میں نے سوچا اس کی آنکھوں میں بھی ایسا ہی انتظار ہوگا۔

"پھر میں نے سوچا۔۔ ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔

نہیں میرے بھائی اور بہنیں اتنی اچھی ہیں وہ سب اسے گھیرے رہتے ہوں گے خوش رکھتے ہوں گے۔ اسے اکیلا نہ چھوڑتے ہوں گے اس روز مجھے احساس ہوا کہ میں ممتاز شیریں میں بڑی بہن کا ہی نہیں اپنی ماں کا وجود بھی ڈھونڈنے لگی تھی۔ مجھے ان کے پاس جا کر قرار آجاتا تھا۔ میں ماں سے مل آتی تھی۔

احسن نے کہا" ارے تم اب تک جاگ رہی ہو۔ سونے کی کوشش کرو" میں نے کہا" میں کیا کروں مجھے مستقل ممتاز شیریں کا ہی خیال آئے جارہا ہے جانے وہ کیسی ہیں کاش آپ نے فون کرلیا ہوتا"

احسن نے کہا" کل اتوار ہے کل میں بھی تمہارے ساتھ چلوں گا۔ کل دیکھ آنا" میں نے کہا" ہاں کل تو بخار ہو یا زکام میں صبح سے جاؤں گی اور شام تک وہیں رہوں گی۔ اتوار بھی ہے"

دوسرے دن صبح صبح ادا بہن اور جعفری بھائی آئے تو میں کچھ حیران سی ہوئی۔ میرا دل زور زور سے دھڑکنے لگا۔ میں صبح سے ہسپتال جانے کا سوچ رہی تھی۔

جعفری بھائی نے کہا "آپ کے ہاں کوئی فون نہیں اٹھاتا میں نے کئی بار رِنگ کیا"

میں نے کہا "ہم تو یہیں ہیں۔ گھنٹی ہی نہیں بجی۔ شاید آپ نے غلط نمبر ملایا ہو" پھر پتہ چلا کہ وہ غلط نمبر ہی لگاتے رہے۔ "اچھا ہم یہ خبر دینے آئے تھے کہ آج صبح ممتاز شیریں ..... پورا جملہ نہ سنا گیا۔

پھر شاہین بھائی کا فون آگیا۔ "آپ ہسپتال اب نہ آیئے گا ہم انہیں گھر لا رہے ہیں"

ممتاز شیریں اخروٹ کی مسہری پر گہری اور میٹھی نیند سو رہی تھیں ان کے وجود کی مہک اگر بتی کی خوشبو بن کر ماحول پر چھا رہی تھی۔

ان کی کانچ کی چوڑیاں اتار لی گئیں۔ مگر سونے کی چوڑیاں کسی نے کہا اتاری نہیں جا رہی ہیں تنگ ہیں۔ میں نے ان کا ہاتھ پکڑا تو ایسا لگا جیسے خود ہاتھ بڑھا رہی ہیں نرم ٹھنڈا سا ہاتھ میں نے دو چوڑیاں آسانی سے اتاریں اور ان کی ایک رشتہ دار کے ہاتھ میں دے کر کہا "یہ تو بڑی آسانی سے اتر گئیں" انہوں نے کہا "نہیں کاٹ کر نکالی جائیں گی۔ مردہ کے جسم کو تکلیف ہوتی ہے"

میں نے سوچا دوست کے ہاتھ سے دوست کو تکلیف کیسے ہو سکتی ہے۔ پھر خیال آیا شاید یہ کاٹ کر اتارنے کی کوئی رسم ہوگی۔ میں تو رسمیں نہ جانتی ہوں نہ مانتی ہوں۔ میں نے ان سے کہا۔ "اچھا تو پھر آپ کاٹ کر اتار دیجئے"

پھر جب اخروٹ کی مسہری پر سے انہیں اٹھا کر لکڑی کے تختے پر لٹانے کے لیے سہارا دینے لگی تو میں نے سوچا کہ وہ دلہن تو بن رہی ہیں ڈولی بھی آگئی ہے اور پھول بھی ہیں مگر افسوس میں ان کے ابٹن نہ لگا سکی۔ پھر جب جھک کر ان کا چہرہ دیکھا تو وہاں اتنا آرام اتنی آسودگی اتنی گہری اور میٹھی نیند تھی کہ ان کے چہرے کو ابٹن کی ضرورت بھی نہ رہی تھی وہاں تو نور ہی نور تھا۔

●●

(بشکریہ "قند" مردان)

نذیر احمد

ممتاز شیریں کے افسانے

ممتاز شیریں اردو افسانے کی روشن دماغ نقاد ہے۔ افسانے کی تکنیک اور موضوع کو جانچتے ہوئے، اس کی نظر برابر عالمی ادب پر رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نقد و نظر کا جو معیار اس کی تنقیدی آراء کے پیچھے کارفرما ہے۔ وہ بہت قابلِ قدر ہے لیکن حیرت کی بات ہے کہ خود اپنے افسانوں کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے اس کا لہجہ تعصب اور تعلّی سے لبریز ہے۔ "میگھ ملہار" کے دیباچے میں اس نے کئی شہرۂ آفاق مصنّفین کا تذکرہ کیا ہے، اور اپنے فن کا ان کے فن کے ساتھ مقابلہ و موازنہ کیا ہے۔ ایسا کرنے کے بعد لکھا ہے کہ "بڑے دعوے تو وہی کر سکتے ہیں جنہوں نے بڑے ادب کو پڑھنے اور سمجھنے کی سعی نہ کی ہو۔" غالباً کسی فن کار سے یہ توقع کرنا ہی جائز معلوم نہیں ہوتا کہ وہ اپنے سخن پاروں پر مکمل علیحدگی اور معروضیت کے ساتھ قلم اٹھائے گا۔ ہر ماں کو اپنا کالا کلوٹا بیٹا بھی لعل لگتا ہے۔ فن کار کا اپنے فن سے کچھ ایسی ہی نوعیت کا رشتہ ہوتا ہے۔ اپنے تخلیق کردہ پلاٹ اور کرداروں، اور ان سے ابھرنے والے تاثرات سے افسانہ نگار کو قدرتی طور پر گہرا لگاؤ ہوتا ہے۔ اور وہ لیلیٰ کو مجنوں کی آنکھ سے دیکھنا پسند کرتا ہے، بلکہ ایک طرح سے یہ اس کی مجبوری ہوتی ہے لیکن تخلیق فن کار کا ذاتی معاملہ نہیں بلکہ قومی اور عالمی سرمایہ ہوتی ہے۔ اس کا تعلق ہم سب سے ہوتا ہے۔ لہٰذا اس کے حسن و قبح کا جائزہ لینا اور قدر و قیمت متعین کرنا ضروری ہے اور یہ فن کار کے بس کا روگ نہیں کہ اس کی انا اکثر و بیشتر بے لاگ اور غیر جانبدارانہ تنقید کے راستے میں حائل ہوتی ہے یہی وجہ ہے ممتاز شیریں کی اپنے اوپر طول طویل تنقید ہونے کے باوجود، اس کے افسانوں کا مقام متعین کرنے کی ضرورت باقی رہتی ہے۔

ممتاز شیریں کی افسانہ نگاری کا تنقیدی جائزہ ایک اور وجہ سے بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ آج سے تقریباً بیس برس پہلے جب ممتاز شیریں نے بحیثیت افسانہ نگار دنیائے ادب میں قدم رکھا تو گنتی کی چند ہی خواتین

اس میدان میں کام کر رہی تھیں۔ گو آج بھی ان کی تعداد کچھ بہت زیادہ نہیں، تاہم صورت حال بدل چکی ہے۔ اب کسی خاتون کا افسانہ نگار ہونا اچنبھے کی بات نہیں رہی۔ ممتاز شیریں اس وقت مشہور ہوئی جب ہر مصنفہ کو ہاتھوں ہاتھ لیا جاتا تھا، اور ادب نواز بزرگ حوصلہ افزائی کرنے میں کسی حد تک حق بجانب تھے۔ جو کچھ خود ممتاز شیریں نے اپنے بارے میں تحریر کیا ہے اور رجاء ورلڈ نے "شوبلری" کے انداز میں کہا ہے، اس سے یہ تاثر قائم ہوتا ہے کہ وہ اردو کی بہت بڑی افسانہ نگار ہے۔ ضرورت ہے کہ اس تاثر کا جائزہ لیا جائے۔

ممتاز شیریں نے محدود مشاہدہ وسیع مطالعہ اور مخصوص نجی تجربات کی مدد سے اپنے افسانوں کا تانا بانا بُنا ہے چونکہ وہ جدید افسانے کی متنوع تکنیک سے آگاہ ہے۔ اس لیے اس لحاظ سے بھی اس نے اپنے علم سے پورا پورا فائدہ اُٹھایا ہے اور مختلف افسانوں کو مختلف انداز میں پیش کیا ہے فنی اظہار میں نہ تو نجی تجربات مانع ہیں اور نہ ہی مطالعہ۔ ورڈز ورتھ کی PRELUDE خود نوشت سوانح عمری ہونے کے باوجود ایک بڑے ذہن کی آئینہ دار ہے اور ملٹن کی PARADISE LOST علمی حوالوں سے بھرپور ہونے کے باوجود اعلیٰ ترین تخلیقی فن پاروں میں شمار ہوتی ہے ممتاز شیریں کے افسانے ذاتی تجربات کی شدت اور علمیت کی وسعت کے مظہر ہیں لیکن اسے اول درجے کی افسانہ نگار تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔

ہاجرہ مسرور کے افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے ممتاز شیریں نے لکھا ہے کہ:

"وہ اب ایک نسبتاً آزاد، نارمل، متوازن، اور خاصی خوش حال زندگی بسر کر رہی ہیں۔ مناسب عمر میں انہوں نے شادی کی۔ شوہر گھر اور بچے، جن کے بغیر عورت کی زندگی تشنہ اور ادھوری رہ جاتی ہے۔ یہ لوازمات انہیں میسر ہیں۔"

ان میں سے کچھ باتوں کا اطلاق خود ممتاز شیریں پر ہوتا ہے۔ اس کے کئی ایک افسانے پڑھنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ اسے اپنے آپ پر اور اپنے شوہر پر فخر ہے اور دونوں ایک دوسرے سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہیں۔

"وہ مقابل کی کرسیوں پر بیٹھے ہوتے، ان کے درمیان ایک لانبی سی میز پڑی ہوئی ہوتی۔ ہاتھ کام کر رہے ہیں۔ نگاہیں کاغذوں پر لگی ہیں لیکن پھر بھی ایسے محسوس ہوتا ہے جیسے اس میز کے اوپر سے ان کے دلوں کے درمیان محبت کا دھارا بہہ رہا ہے۔ بہہ رہا ہے۔ ایک دل سے دوسرے دل کو پیہم، وہ سر اٹھا کر دیکھتی۔ شاہد کے چہرے پر پسینے کی بوندیں آ جمی ہیں۔ اس کے بال پریشان ہو کر پیشانی پر آ پڑے ہیں۔ وہ تھکا ہوا ہے۔ وہ چپکے سے اٹھ کر اندر چلی جاتی اور چاء لے آتی۔ اس کے بال

ہٹا کر ایک مادرانہ شفقت سے، اس کی پیشانی چوم کر کہتی " چاء پی لو۔ تھک گئے ہو۔" وہ چپکے سے اس کا ہاتھ اٹھا کر آنکھوں سے لگا لیتا۔ چائے پی کر وہ تازہ دم ہو جاتے اور پھر اپنے کام میں مشغول ہو جاتے، نسرین کو یہ زندگی بہت پسند تھی۔" (اپنی نگریا)

میاں بیوی میں مکمل ہم آہنگی کا تاثر قائم کرنے کی غرض سے لکھے گئے افسانے بعض اوقات رپورتاژ کی حدود سے آگے نہیں بڑھتے۔ "اپنی نگریا" میں واقعات اور ماحول سبھی مصنفہ کی اپنی زندگی سے ماخوذ ہیں اور تخیل کی رنگ آمیزی کے بغیر جوں کے توں پیش کر دیئے ہیں۔ اس لیے افسانہ بہت سپاٹ ہے۔ "گھنیری بدلیوں میں" میں بھی موضوع میاں بیوی کی باہم محبت کا ہے۔

" وہ دونوں ایک ساتھ کتابیں پڑھا کرتے، ناولوں اور افسانوں پر تنقیدی بحث کرتے۔ ان کے ذوق میں کتنی یکسانیت تھی۔ دونوں کو وہی افسانے پسند آتے، دونوں کو کسی افسانے میں وہی مخصوص خامی کھٹکتی اور وہ اپنی اس ہم خیالی پر خوشی سے جھوم جاتے۔ جمیل دیوانہ وار اسے بھینچ لیتا۔ " واقعی جانی ہم دونوں صحیح معنوں میں ایک ہیں۔" پھر وہ اس پر جھک کر دبی آواز میں کہتا ع

من تو شدم تو من شدی"

اس افسانے میں البتہ کشمکش (CONFLICT) کی ابتدائی شکل موجود ہے لیکن شدید جذباتیت کے اظہار سے بعض جگہوں پر سخت اکتاہٹ محسوس ہوتی ہے مثلاً یہ ٹکڑا ملاحظہ کیجیے :

" ہونہہ! وہ اب آئے گا، بے شک آئے گا، وہ پلنگ سے اٹھ کر مسکراتی ہوئی اس کا استقبال نہیں کرے گی، یونہی منہ پھیر کر سوتی رہے گی۔ تکیوں میں منہ چھپا کر اوندھی لیٹ رہے گی۔ وہ سیدھے اس کے پاس آئے گا۔ کپڑے بدلنے سے پہلے "روٹھ گئی ہو جانی" وہ اسے گدگدائے گا وہ مچل کر کروٹ بدلے گی، "معاف کر دو نا!" وہ یوں بے حس پڑی رہے گی، جیسے سچ مچ سو رہی ہے۔ "دیکھو ہاتھ جوڑتا ہوں، میرے من مندر کی دیوی!" وہ آنکھیں کھولے بغیر مسکرا دے گی

" معاف کر دو نا جانی!" وہ آنکھیں کھول کر ناز سے کہے گی " اچھا معاف کیا"

" نہیں مجھے سزا ملنی چاہیئے۔ ان نازک ہاتھوں سے ایک طمانچہ لگا دو نا"

" میں اور تمہیں تھپڑ ماروں؟ مجھ سے یہ نہ ہو گا۔ تم میرے سر تاج ہو جمیل"

افسانہ ایک ایسے بیاہتا جوڑے کی زندگی کے گرد گھومتا ہے جنہوں نے آغاز میں دل کھول کر اظہارِ محبت کیا ہے لیکن اب خاوند کی علمی مصروفیات کی وجہ سے ہنی مون کا سا ماحول قائم نہیں رکھا جا سکتا۔ جمیل پریکٹس میں اس قدر منہمک ہو جاتا ہے کہ اسے نجمہ سے گرم عشق کرنے کا بہت کم موقع ملتا ہے۔ بیوی بڑی سخت جذباتی ہے اور پیار کے لیے ترستی ہے۔

"آخر وہ کیا کر سکتی تھی؟ کیا وہ جمیل سے کہہ دیتی کہ وہ کئی دنوں سے اس کی محبت کی پیاسی ہے، وہ اس کی محبت بھری نظروں، بیتاب آرزوؤں کی گرفت اور شہد آگیں نرم ہونٹوں کے لمس کے لیے کتنا ترس گئی ہے۔"

مگر شرم و حیا ... سے وہ کھل کر خاوند سے شکایت نہیں کر سکتی۔ دونوں پڑھے لکھے ہیں لہٰذا POINT COUNTER POINT کی ایک کردار ایلینار کی طرف اشارہ کر کے بیوی اپنی بات کہہ دیتی ہے۔ بیوی کا ذہن مسلسل ہلکی پھلکی کشمکش کا شکار رہتا ہے۔ یہ کشمکش آہستہ آہستہ تحلیل ہوتی جاتی ہے، اور آخر میں نجمہ بدلی ہوئی صورتِ حال سے مطابقت پیدا کر لیتی ہے۔ الجھن چونکہ گھریلو زندگی سے متعلق ہے اس لیے افسانہ عمومی مفہوم رکھتا ہے۔

ازدواجی زندگی میں محبت اور ہم آہنگی ممتاز شیریں کا مرغوب موضوع ہے اور اس نے نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے کرداروں کی زندگیوں میں بھی اسی پہلو پر زور دیا ہے۔ "رانی" اور "آندھی میں چراغ" مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔ رانی اپنے خاوند کے لیے ہر تکلیف اٹھاتی ہے، اور وہ اس کا دل سے قدردان ہے۔ "آندھی میں چراغ" میں نیلا اور اننت نامساعد حالات کے باوجود محبت کی شمع جلائے رکھتے ہیں۔ ان کی محبت کسی رومان کا نتیجہ نہیں بلکہ:

> "ماں، باپ اور مذہب نے ایک دن ان دونوں کا سمبندھ کر دیا اور وہ ایک دوسرے کے ہو گئے، نیلا جانتی تھی پتی کی پرستش کرنی چاہیے، اس کی خدمت کرنی چاہیے۔ اور وہ اس کی پرستش کرنے لگی، خدمت کرنے لگی۔ اننت جانتا تھا کہ ایک کمزور سی چیز اس کے سپرد کی گئی ہے۔ اس کا فرض ہے کہ اس کی حفاظت کرے، اس کا ہر طرح سے خیال رکھے، اس کے لیے کمائے، اسے سہارا دے۔"

یوں ہم دیکھتے ہیں کہ ممتاز شیریں کے ہاں شادی شدہ زندگی میں محبت کو رومانی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس سے افسانہ نگار کا ازدواجی خانگی اقدار سے پیار صاف ظاہر ہے۔

ممتاز شیریں کے افسانوں میں قناعت پسندی کا رجحان AN ATTITUDE OF RESIGNATION واضح طور پر دکھائی دیتا ہے۔ اس کے ہاں غریب لوگوں سے ہمدردی اور ان کی غربت پر افسوس کا اظہار ملتا ہے لیکن ان کی حالت بدلنے کے لیے کسی سماجی، سیاسی یا اقتصادی تبدیلی کی خواہش نام کو نہیں۔ افسانہ نگار نے بلند سنگھاسن سے غریبوں پر نگاہِ التفات ڈالی ہے۔ ان کی مصیبت زدہ زندگی میں نیکی کی فراوانی دیکھ کر متاثر ہوتی ہے اور غریبوں کے کردار کی بلندی (SUBLIMITY) کو اجاگر کیا ہے۔ یہ سب کچھ بیان کرتے ہوئے افسانہ نگار کی اپنی برتر حیثیت کا احساس مسلسل رہتا ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ غریبوں سے یہ ہمدردی بھی ترقی پسند تحریک کے طفیل در آئی ہے گو ممتاز شیریں نے ترقی پسند تحریک کے زمانے میں ہی افسانے لکھنے شروع کیے لیکن اس پر اس تحریک کا موہوم سا سایہ پڑا ہے۔ مجموعی طور پر اس کا طرزِ فکر رجعت پسندانہ ہے۔

"شکست" میں فخرو بابا کی زندگی کا دکھ درد بڑے خوبصورت انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ مزدوروں کے ساتھ خوش حال لوگوں کے غیر انسانی سلوک کا بیان دل پر اثر رکھتا ہے۔ اسی طرح "رانی" میں غریب لوگوں کی اقتصادی ابتری کا ذکر ہے۔ "آندھی میں چراغ" میں بھی افلاس و غربت کا احساس ہی کہانی کے انجام میں چبھن پیدا کرتا ہے لیکن کردار اپنی تقدیر پر قانع ہے۔ ان میں ناانصافی کے خلاف بغاوت کا جذبہ بہتر معاشی زندگی کا کوئی تصوّر موجود نہیں۔ ہر جگہ افسانہ نگار نے تسلیم و رضا کا نقطۂ نظر پیش کیا ہے۔

نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے تمام کردار نیک ہیں، اور روایتی معاشرتی نظام کی بہترین اقدار کے حامل ہیں۔ فخرو بابا، ایماندار اور خود دار ہے آخری دم تک کسی کا محتاج نہیں ہونا چاہتا۔ دوسروں کے ساتھ روابط میں ہمدردی کا اظہار اور روایت کا احترام کرتا ہے۔ "آئینہ" کی نانی بی محبت اور خدمت و ایثار کی مجسمہ ہے، اگرچہ اس کی محبت کی ناقدری ہوتی ہے تاہم وہ متواتر اپنے وطیرے کو قائم رکھتی ہے۔ غالباً ممتاز شیریں کے تخلیق کردہ کرداروں میں سے نانا بی کا کردار سب سے زیادہ کامیاب ہے۔ اس کی زندگی کی محرومیاں افسانے کے واقعات میں مجسم ہو گئی ہیں۔ افسانہ نگار نے کمال بصیرت اور فنّی عبور کا ثبوت دیا ہے۔

"انگڑائی"، ہم جنسی رجحان پر لکھا گیا ہے۔ نوخیز لڑکی کی جذباتیت پورے افسانے پر چھائی ہوئی ہے۔ گلنار کی مس فنانس کے ساتھ وابستگی پرویز کے تصوّر ہی سے ختم ہو جاتی ہے۔ نفسیاتی زاویۂ نگاہ سے افسانہ محض سیدھی لکیر ہے۔ اور ان پیچیدگیوں سے عاری ہے جو ہم جنسی کے رجحان کو ادبی موضوع بناتی ہیں تاہم بیان شگفتہ، بیباک لیکن پاکیزہ ہے۔

"کفارہ" کو ممتاز شیریں اپنا بہترین افسانہ قرار دیتی ہے۔ یہ ہسپتال میں داخل ایک ایسی عورت کی نفسی کیفیت کا اظہار ہے جس کی کوکھ سے مردہ بچہ بذریعہ سیزیرین آپریشن نکالا جاتا ہے۔ جننے کا عمل کس قدر کربناک ہے، ایک عورت ہی جان سکتی ہے۔ زندگی اور موت کے درمیان معلق اس کے جسم در وح پر جو واردات واقع ہوتی ہے۔ افسانہ 'کفارہ' اس کا بڑا دلدوز اور المناک اظہار ہے۔ 'کفارہ' کے بعض حصے نہایت حسین ہیں۔ مثلاً موت و حیات کی درمیانی حالت کا نقشہ بہت خوبصورت کھینچا ہے:

"اچانک نہ جانے کہاں سے پہاڑوں کا سلسلہ اُبھر آیا۔ ان کی آنکھوں کو خیرہ کرنے والی برف پوش چوٹیاں نیلے آسمان کے پس منظر میں سمندر کی منجمد لہریں معلوم ہو رہی تھیں۔ پہاڑوں کی چوٹیاں سارے عناصر کے مقابلے میں امیدوں کی طرح سربلند کھڑی ہوئی تھیں۔ ان کے درمیان خوف کی تاریک اور گہری گھاٹیاں تھیں۔ میں امید و بیم کے درمیان ایک گہری کھائی کے کنارے مشیت کی دیوار مضبوطی سے تھامے کھڑی تھی اور پہاڑ مل کر ایک ناقابلِ اندازہ اونچی اور ناقابلِ گذار دیوار میں تبدیل ہو گئے۔

کیا یہ دیوار موت اور زندگی کے درمیان خطِ فاصل قائم کرنے والی دیوار تھی؟"

نیم خوابیدہ مریضہ کے نفس کا سفر جن کھنڈروں، خرابوں اور بھول بھلیوں سے گذرتا ہے، وہ معنی خیز ہیں کہ موت تاریکی اور تباہی کے منظر ہیں لیکن کھنڈروں کا تفصیلی بیان بھاری بھرکم اور علمی شے بن گیا ہے۔ عظیم الشان اینگکور کھمیر تہذیب ہند وادر بدھ تہذیب سے متعلق کئی ایک تفصیلات صرف اس لیے داخلِ افسانہ ہیں کہ مصنفہ کے علم میں تھیں۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے۔ افسانے کی فضا، پلاٹ یا کردار نگاری میں کوئی اضافہ نہیں کرتا:

"دنیاؤں کی لاعلمی سے بہت اوپر
موسموں کے تغیر و تبدل کے سایوں سے آگے
بدھ کا آئین چمک رہا ہے، اس طرح جیسے
چاند موسم خزاں کے آسمان پر جگمگ کر کائنات کو اپنی محبت کی کرنوں سے پوتر بنا کر آغوش میں لے لیتا ہے۔"

اس طرح ابتدائیہ میں موت کی شبیہ فنکارانہ تو ضرور ہے لیکن افسانے میں غیر ضروری ہے۔ بین السطور دیئے گئے بعض حوالے بالکل مختلف جذباتی معنویت کے حامل ہیں۔ مثلاً آگیمینان، کلیمنسٹرا اور آرفیئس۔ یوریڈیس کی دیومالاؤں سے اٹھنے والا تاثر اس افسانے میں نہیں کھنچتا، لیکن اس کا کیا کیجیے کہ یہ ممتاز شیریں کی کمزوری ہے۔

افسانے کے درمیان وہ خود کہانی کا مطلب سمجھانے کی کوشش کرتی ہے۔ اور یہ طریقہ حساس قاری کو ناگوار معلوم ہوتا ہے۔ مثلاً 'کفارہ' میں ایک جگہ لکھتی ہے

"میرے نفس نے آزاد ہو کر عالمگیر ویرانی اور تنہائی کا جو تصور دیکھا تھا، وہ دراصل میرے اپنے شدید اندرونی احساس کا اظہار تھا۔

جیسے جیسے آہستہ آہستہ میرے حواس مجتمع ہوتے گئے، ویرانی اور اجاڑپن کا کائناتی احساس سمٹ کر ایک شدید ذاتی الیے میں ڈھل گیا۔"

ممتاز شیریں کے افسانوں میں "بھارت ناٹیہ" اس لحاظ سے منفرد ہے کہ ۱۹۴۷ء کے سیاسی ماحول سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے۔ نرگسیت اور کتابوں میں غرق افسانہ نگار کے ہاں یہ تمثیلی کہانی از خود اپنی طرف توجہ مبذول کرتی ہے۔ ترقی پسند افسانے میں تقسیم ملک سے متعلق NOSTALGIC اور معاندانہ طرزِ فکر ملتا ہے۔ انتظار حسین اور بعض دیگر معاصر افسانہ نگاروں کا نقطۂ نظر بھی اس سلسلے میں منفی پہلو لیے ہوئے ہے۔ "بھارت ناٹیہ" حقیقت پسندانہ رویّہ کا مظہر ہے۔ ممتاز شیریں نے مثبت اندازِ فکر اختیار کیا ہے اور تقسیم کو خالصتاً پاکستانی زاویۂ نگاہ سے پیش کیا ہے۔ نسائیت کی نمی نے افسانے کو معصومیت اور پاکیزگی کا حامل بنا دیا ہے۔ ہندستان کے بدلتے ہوئے تہذیبی ماحول اور برطانوی سامراجیت کو پس منظر میں رکھ کر تقسیم کی کہانی نہایت عمدہ پیرائے میں بیان کی گئی ہے۔

"اس نے دونوں کو غور سے دیکھا تو یہ دیکھ کر حیران رہ گئی کہ چھوٹا شکل و صورت، بناوٹ انداز سب میں اس پردیسی سے بہت مشابہ تھا جو بہت عرصہ پہلے اس صبح کو گھوڑا اُڑاتے ہوئے اس کے پاس آیا تھا اور جس سے اسے محبت سی ہو گئی تھی۔ نہیں اس کے جسم کے پھٹنے سے روح کے دو ٹکڑے نہیں ہوئے تھے۔ اس کا خون ان دونوں کی شریانوں میں بہہ رہا تھا۔ اس کی روح ان دونوں میں تھی۔ اس کی شخصیت بٹ گئی تھی اور پردیسی کی وہ شخصیت جو اس میں حلول کر گئی تھی، اب الگ ہو کر مجسّم ہو گئی تھی، اور بڑے ہو کر ان کی الگ الگ شخصیتیں، الگ الگ صلاحیتیں آزادی سے اُبھریں گی.. ..... اور دونوں ننھوں نے ایک دوسرے کی طرف دیکھا، جیسے کڑی نظروں سے کہہ رہا ہو، تمہیں کیا حق تھا اپنا الگ وجود بنانے کا۔ مجھی میں رہتے۔ اتنے سے تو ہو اور چھوٹے کی نظروں نے گویا جواب دیا، کیا پڑی تھی میں بالکل الگ ہو کر بھی تم میں رہوں۔ اپنی آزادی کھو دوں۔ ہم الگ تھلگ اور آزاد ہیں۔"

اساطیر بڑی معنی خیز ہوتی ہیں۔ جدید نفسیات نے بعض قدیم یونانی اساطیر کی نئی نئی تشریحات وتعبیرات کیں اور ایک سائنسی علم نے دیومالاؤں پر مبنی تخلیقی ادب کو جانچنے کا پیمانہ متعین کیا۔ اس رجحان نے جہاں قدیم ادب میں آفاقیت کے عنصر کو نمایاں کیا، وہاں نئے ادب کی تخلیق میں مہمیز کا کام کیا۔ بعض ادیبوں نے پرانی اساطیر کو جوں کا توں دہرایا۔ اس لیے کہ ان میں مضمر کشمکش ہم عصر کی آئینہ دار تھی، یا پھر ان اساطیر کو توڑ مروڑ کر عصری موضوعات کو مجازی رنگ میں پیش کیا۔ بعضوں نے ان کا تسلسل قائم رکھتے ہوئے بنیادی کہانیوں میں اضافے کیے۔ ممتاز شیریں ایسے ادب کی کئی مثالیں دینے کے بعد اپنے افسانے "میگھ ملہار" کے بارے میں دعویٰ کرتی ہے :۔

"چنانچہ 'میگھ ملہار' میں میں نے بھی یہی کیا ہے کہ اساطیر کی اصلیت کو برقرار رکھ کر ان کی گہری معنویت کو اجاگر کیا ہے اور بعض خاص نکتوں پر زور دیا ہے جو میرے مرکزی موضوع سے متعلق ہیں یعنی فن کی سحرکاری اور فن کار کی حیاتِ جاوداں۔"

افسانہ نگار نے شعوری تدبیر کے تحت مختلف تہذیبوں اور ملکوں سے متعلق دیومالاؤں کا مطالعہ کر کے ان کو ایک ہی دھاگے میں پرونے کی کوشش کی ہے۔ شاعرانہ تنقید کی زبان میں کہا جا سکتا ہے کہ "میگھ ملہار" کے چار مختلف حصوں کی مثال چار دھاروں کی ہے جن کا بہاؤ ایک ہی سمت میں ہے جو کہیں ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں یا یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ چار حصے چار ایسے دوائر سے مماثل ہیں جو محیط اور پھیلاؤ رکھنے کے باوجود ایک ہی مرکز سے منسلک ہیں۔ ہندو، یونانی اور ایرانی دیومالاؤں میں بعض نکات کی مشابہت کی بنا پر ایک ہی موضوع یعنی فن کی سحرکاری اور فن کار کی حیاتِ جاوداں کو فوکس میں لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ممتاز شیریں کی اپنی تنقید کی روشنی میں ممکن ہے افسانہ یہ تاثر قائم کرتا ہو لیکن کھلے ذہن سے افسانے کا مطالعہ کیا جائے تو اتفاق کرنا ممکن نہیں رہتا۔

پہلا حصہ "نیل کمل" لطیف رمزیت سے عبارت ہے۔ اس کا پس منظر روپ کلا اور سنگیت کی دیوی سرسوتی کی ہندو دیومالا ہے۔ اس حصے کا موضوع فنکار کا کوموئی کرب ہے۔ جو نہ صرف تخلیقی عمل سے متعلق ہے بلکہ فنی وژن کے وصف گریز پائی کا نتیجہ بھی ہے۔ "نیل کمل" میں فن کار نے موسیقی اور حسن کی دیوی کا سندر روپ دیکھا ہے۔

"پاؤں اتنے پیارے، اتنے سندر، اتنے پاکیزہ اور شفاف، جیسے تازہ جھیل میں نہلائے ہوئے کنول! نیل کنول!۔۔۔۔ بہت ہی سندر، لانبے بال کھولے جو گھٹنوں تک لہرا رہے تھے، منور چہرہ، گول اور بیضوی کا امتزاج، گول تھوڑی میں ننھا سا گڑھا، بھرے بھرے رخسار، گہری نشیلی آنکھیں، چاندسی پیشانی پر دمکتا ہوا ٹیکا اور سر کے گرد ایک عجیب سی

پُر اسرار روشنی، نیلی ساری میں پیٹا تناسب جسم، نازک کلائیوں پر موتیا کے گجرے، موتیا کی لڑیوں میں لپٹی ہوئی بانہیں، موتیا میں لپٹی ہوئی بانہوں کا لہراؤ، بدن کے ہر ہر عضو میں بلا کی لچک...."
حسن اور روپ کی یہی دیوی فنی وژن کی علامت سمجھی جاتی ہے۔ اس کے ابھرتی، آسمانی حسن اور فن کار کے جذبۂ عقیدت اور پرستش سے اس رائے کو تقویت پہنچتی ہے۔ وژن کو دل میں اتارنے اور روح کی پہنائیوں میں بسانے اور اس کے اظہار میں احساسِ کم مائگی کی وجہ سے فن کار گہرے کرب سے گزرتا ہے۔ "نیل کمل" میں عام کردار نگاری اور پلاٹ کے تقاضوں کو نظر انداز کر کے ممتاز شیریں نے شاعرانہ حسنِ بیان کے ساتھ اسی کیفیت کو پیش کیا ہے۔ یعنی فن کار ذات کے فریم سے نکل کر ابدیت کی حدود میں داخل ہونے میں جس سوز و گداز کی کیفیت سے گزرتا ہے 'نیل کمل' میں اس کا اظہار ایک دیومالا کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ یوں ہمیں ممتاز شیریں کی اس رائے سے اتفاق ہے کہ مرکزی موضوع فن کی سحرکاری دفن کار کی حیاتِ جاوداں ہے لیکن فنکار ستار سے دستبرداریوں ہوجاتا ہے جبکہ یہی وہ وسیلہ ہے جس سے دیوی کا روپ اسے نظر آیا تھا، پھر دیوی کو ستار کی بھینٹ کیوں منظور ہے کہ وہ تو فن کا منبع اور حسن کا سرچشمہ ہے۔ نہ کہ فن اور حسن کو چھیننے والی۔ یہ سوال تکلیف دہ ہیں۔ میرا اپنا تاثر یہ ہے کہ اس وجہ سے 'نیل کمل' کا مجموعی لب و لہجہ بگڑ گیا ہے ان سوالات کا رُخ کہانی کے بہاؤ کے خلاف ہے۔

'میگھ ملہار' کا دوسرا حصہ بھی سرسوتی سے متعلق ہے بحیثیت مجموعی پلاٹ طبعزاد نہیں بلکہ دیومالا اور ادب سے ماخوذ ہے۔ 'نیل کمل' اور سرسوتی کو دو الگ حصے بنانے کی بجائے اگر 'نیل کمل' کے بنیادی جذبے کو "سرسوتی" میں شیام کے کردار سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا جاتا تو کہانی میں معنوی گہرائی پیدا ہو جاتی۔ موجودہ شکل میں ان کو الگ الگ تو تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں، ہونا چاہیئے لیکن دو حصوں کے طور پر ان میں الفاظ کے اسراف کا احساس ہوتا ہے۔ یہ نہیں کہ دونوں میں ایک موضوع دہرایا گیا ہے۔ میری رائے یہ ہے کہ سرسوتی میں اتنا پھیلاؤ پیدا کیا جا سکتا تھا کہ معمولی رد و بدل کے بعد 'نیل کمل' اس میں ایک سرکی حیثیت اختیار کر جاتا اور اس صورت میں مجموعی تاثر بھرپور ہوتا۔

خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ ہمارا اصل کام تو افسانے کی (جیسا کہ تخلیق کیا گیا ہے) قدر و قیمت اور مفاہیم متعین کرنا ہے۔

ایک اعتبار سے "سرسوتی" کا مرکزی کردار شیام ہے۔ فنی ابدیت حاصل کرنے کے لیے وہ اپنی جان کی قربانی دیتا ہے اور سرسوتی کو بہروپیئے سوردا س کے چنگل سے آزاد کراتا ہے۔ دیوی کو آزاد کرانے کی جدوجہد

اس • جب سے اور بھی معنی خیز ہو جاتی ہے کہ اس سے پہلے انجانے میں وہ خود ہی دیوی کو انسانی روپ میں مقید کرنے میں آلۂ کار کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ یوں کہانی کا مرکزی نکتہ شیام کا احساسِ گناہ اور عمل تطہیر ہے اور تطہیر کا ذریعہ صرف موسیقی نہیں۔ بہر دپیا خود بھی پچھتاوے کے چکر میں پھنس جاتا ہے اور اپنے کیے کو مٹانے کی پوری خواہش رکھتا ہے وہ قریہ قریہ اور نگر نگر پھرتا ہے کہ کوئی توڑ معلوم ہو! بالآخر وہ مقدس پانی تلاش کر لاتا ہے۔ لیکن اس میں یہ ہمت نہیں کہ وہ دیوی کو آزاد کرنے کے لیے جان قربان کر دے۔ چنانچہ شیام کی عظمت اس بنا پر نمایاں ہے :۔

"اس نے بہروپیے سے کہا" موت سے ڈرتے ہو؟ وہ پانی مجھے دے دو۔"

"پہلے سوچ لو شیام! اس پانی میں یقینی موت ہے۔ اس پانی کے چھڑکتے ہی تم پتھر ہو جاؤ گے۔"

.... شیام نے اٹھ کر دیوی کے چرن چھوئے اور ان کنول جیسے پاؤں پر مقدس پانی کے چھینٹے دیئے اور دیوی کے کنول جیسے پاؤں کو اپنے دامن میں لینے کے لیے دھرتی سے کنول اُگ آئے ... اور اس کے قلب و روح ایک وجدانی کیفیت سے سرشار ہو گئے۔ اس احساس سے کہ وہ نہ صرف دیوی کو قید سے آزاد کر رہا ہے بلکہ وہ فن کو موت سے اور حسن کو ابدی فنا سے بچا رہا ہے۔"

ہمارے خیال میں ممتاز شیریں کے شعوری مقصد کے باوجود سرسوتی میں شیام اور رادھا کی المناک محبت کا موضوع زیادہ نمایاں طریقے سے اُبھرتا ہے۔ رادھا شیام کے راستے میں حائل ہونے کے بجائے اس کی خوشنودی کے لیے ہمیشہ کا انتظار کرنا منظور کر لیتی ہے۔ یہ اقتباس المناک انجام کی طرف واضح اشارہ ہے :۔

"میں کچھ نہیں جانتی شیام! مجھے تو تم جیسے ہو ویسے ہی اچھے لگتے ہو، تمہاری سنگیت کی چاہ سے میں انجان نہیں ہوں۔ میں تمہیں روکوں گی نہیں، جہاں جانا چاہتے ہو جاؤ، میں تمہارا انتظار کروں گی۔ تمہاری رادھا تمہاری راہ میں نین بچھائے رہے گی۔ تمہاری رادھا تمہارا انتظار کرے گی ہمیشہ انتظار کرتی رہے گی۔"

جب شیام دیوی کو آزاد کرانے کے لیے اپنی جان قربان کرنے کا تہیہ کر لیتا ہے تو اس کی نفسی کیفیت بھی اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ "سرسوتی" کا موضوع محبت کا المیہ ہے۔ ایسا المیہ جو کہانی کی تمام تفصیلات کو ایک سوز و گداز کا حامل بنا دیتا ہے اور جو اپنے دھیمے پن اور دل میں اتر جانے والی لطافت و تاثیر کے

استعارت HELOISE AND ABELARD کے المناک معاشقے سے مماثل ہے۔

"چند لمحوں کے لیے اس کی پچھلی ساری زندگی اس کے ذہن میں گھوم گئی۔ آخر اس کی عمر ہی کیا تھی۔ چوبیس سال کتنی بھلی، کتنی بے فکری کی زندگی تھی۔ باپ کی موت اس کی زندگی کا پہلا دکھ تھا۔ لیکن ماں نے باپ کی جگہ لے لی تھی۔ اسے ماں سے کیا کچھ نہ ملا تھا، کتنا پیار، کتنا آنند، اور کتنی ممتا۔ اسے اپنی ماں کا چہرہ اب بھی دکھائی دیا۔ وہ ماں جس نے اسے آشیرباد دے کر بھیجا تھا، ڈیوڑھی سے لگی، اب بھی اس کا انتظار کر رہی تھی۔ اس کا لعل کبھی نہ کبھی واپس آئے گا۔ انتظار کرتے کرتے اس کی بوڑھی آنکھیں نیم اندھی ہو چکی تھیں۔ اور ماں کے بعد ایک اور ہی کومل سندر چہرہ اس کے سامنے اُبھرا... تمہاری رادھے تمہاری راہ میں نین بچھائے رہے گی۔ تمہارا انتظار کرتی رہے گی، سدا انتظار کرتی رہے گی۔"

شیام تو موسیقی اور حسن و فن کی دیوی سرسوتی کی قربان گاہ پر جان دے کر امر ہو گیا لیکن المیہ رادھے کا ہے HELOISE کی طرح وہ بھی اپنی محبت کا خزینہ دل میں دفن کیے ایک دیوداسی کے طور پر آشرم میں داخل ہوتی ہے، اور کم سنی میں جیون بھر کنواری رہنے کی سوگند کھاتی ہے۔

"چاندنی راتوں میں جانے اسے کیا ہو جاتا تھا۔ وہ آشرم سے باہر گھنٹوں بیٹھی کسی کا انتظار کرتی رہتی تھی جیسے اب بھی کوئی واپس آئے گا۔ پونم کی راتوں کو وہ بے چین، باوری سی ہو جایا کرتی تھی کیوں کہ ان راتوں میں وہ ایک عجیب سا سپنا دیکھتی۔ ہمیشہ ایک ہی سپنا۔"

'میگھ ملہار' کا تیسرا حصہ آرفیئس، یوریڈیس لیجینڈ سے متعلق ہے بقول مصنّفہ:-

"آرفیئس، یوریڈیس کی اصلی کہانی چھوٹی سی ہے جو مشکل سے تین (۳) صفحوں پر آسکتی ہے اس چھوٹی سی اسطور کو میں نے کس طرح تیئس سے زیادہ صفحوں کا افسانہ بنایا ہے ...... یہ وہی اندازہ کر سکتے ہیں جو یونانی اساطیر سے واقفیت رکھتے ہیں۔"

ممتاز شیریں اس بات پر نازاں ہے کہ اس نے کئی دیو مالاؤں سے تعلق قائم کر کے آرفیئس کی کہانی کو زیادہ پیچیدہ SOPHISTICATED اور معنی خیز بنا دیا ہے لیکن مجھے یہ دعویٰ تسلیم کرنے میں تامل ہے۔ میرا خیال یہ ہے کہ ایسا کرنے سے بنیادی کہانی کی سادگی اور رنگینی مجروح ہو گئی ہے اور انحرافات DIGRESSIONS کی بہتات نے پلاٹ کو اتنا سست رو بنا دیا ہے کہ پڑھتے ہوئے اکتاہٹ ہوتی ہے اور یہ بات کسی بھی افسانہ کے لیے مہلک ثابت ہوتی ہے۔

آرفیئس کی موسیقی کا سحر بیان کرنے میں مصنفہ نے خاصا زورِ قلم صرف کیا ہے۔ اس لیے کہ یہ اس کا شعوری مقصد ہے لیکن بایں ہمہ محبت کا موضوع غالب ہوتا چلا جاتا ہے۔ کہانی کا آغاز ہی آرفیئس اور یوریڈیس کی محبت کے بیان سے ہوتا ہے:

"اور اس وقت نیلے پانیوں پر کھڑی ہوئی یوریڈیس اتنی حسین لگ رہی تھی کہ جب آرفیئس نے اسے دیکھا تو اسے یوں گمان ہوا جیسے نیلے پانیوں پر کنول کے پھولوں کے درمیان سفید جھاگ میں سے اچانک وینس اٹھ آئی ہے۔"

جب آرفیئس اور چل پری یوریڈیس کے مابین باتیں شروع ہوتی ہیں تو لیلی سیس اور کلایس کے عشق اور جونو JUNO کی مہربانی کا ذکر ہوتا ہے۔ یوریڈیس اور آرفیئس کی زندگی آدم اور حوا کے ایڈن کے بہشتی چمن میں گذرے دنوں کی صورتِ مکرر معلوم ہوتی ہے لیکن مکمل سکون و اطمینان کی زندگی حباب کی سی ثابت ہوتی ہے اور یوریڈیس مر جاتی ہے۔ آرفیئس اپنی شاعری اور موسیقی کے سحر سے اسے موت کی وادی سے واپس لانا چاہتا ہے۔ کہانی کے اسی موڑ پر اخراجات کا ایک طومار باندھا گیا ہے۔ ہم افسانے میں علمیت کے استعمال کے خلاف نہیں لیکن بنا ضرورت اس کے بوجھ تلے دینے کے بھی روادار نہیں۔

یوریڈیس کی موت سانپ کے کاٹنے سے واقع ہوئی ہے اور سانپ کے ذکر سے بنیادی گناہ ORIGINAL SIN کی انجیلی علامت کے لیے دو اڑھائی صفحے وقف کر دیئے جاتے ہیں جو کہانی کے اساسی جذبے سے قطعی بے آہنگ ہے، اسی پر اکتفا نہیں، اپنے خاوند کو موت سے بچانے کی خاطر یاما کے حضور، ساوتری کا سہاگ رات کا واسطہ بھی بیان کیا گیا ہے۔ جب آرفیئس، یوریڈیس کی زندگی کی بھیک مانگنے نکلتا ہے تو اس کی ملاقات کئی دیوتاؤں اور دیویوں سے کرائی گئی ہے۔ مثلاً اپالو، آرٹیمس، افروڈائٹی، پیرس اور ہیلن کی داستان محبت، ہیلن کی بے وفائی مر اتوقی کی وفا کی تفصیلات، مارلو کے ڈاکٹر فاؤسٹس سے اقتباس ــــــ یہ تمام باتیں کسی صورت بھی افسانے میں نہیں کھپتیں اور کہانی کی بے جا طوالت میں ان کا بڑا دخل ہے۔ اس انداز کو PEDANTIC کہے بغیر چارہ نہیں۔

ذرا آگے بڑھیں تو پلوٹو، ہر اسر پائن کی محبت اور متعلقہ اساطیری تفصیلات بیان کی گئی ہیں۔ یہاں بھی یونانی دیو مالا میں ملٹن کے حوالے سے بنیادی گناہ کا تصور خواہ مخواہ گھسیٹ دیا گیا ہے۔ اگر پلوٹو ہر اسر پائن لیجنڈ کی طرف محض اشارہ ہو جاتا تو افسانہ طوالت سے بھی بچ جاتا اور اس میں ایمائیت بھی آجاتی لیکن اس کا کیا کیجئے کہ ممتاز شیریں کو بظاہر اپنے علم پہ اتنا ناز ہے اور قارئین کے بارے میں وہ اتنی بدگمان ہے کہ کوئی بات تشریح و تعریف کے بغیر نہیں رہتے

دیتا۔ آرفیئس کے HADGES میں داخلے کے بیان میں بھی بے جا SOPHISTICATION سے کام لیا گیا ہے۔ تاہم اس کا قدرے جواز نکل آتا ہے لیکن یہ کہے بغیر نہیں رہا جاتا کہ نیوبی ٹنٹالس، پر ومیتھئیس وغیرہ کا ذکر بھی یونانی دیو مالا سے واقفیت سے ناجائز فائدہ اٹھانے کے مترادف ہے اس کے بعد سوائے لے نیئس اور ڈیڈو Dido کے قصّہ کے افسانہ صحیح راہ پر گامزن ہے اور واقعات عجب سبک روی کے ساتھ المناک انجام کی طرف مائل ہیں۔ آرفیئس اپنے موسیقی کے تمام سحر کے باوجود یوریڈیس کو حاصل کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ آرفیئس کا کرب اور دکھ ایک تیکھاپن لیے ہوئے ہے۔ یوریڈیس۔ یوریڈیس۔ یوریڈیس۔ یوریڈیس کی تکرار المناک سچویشن TRGIC POIGNANCY کا اثر مرتب کرتی ہے۔

"میگھ ملہار" کا آخری حصّہ "شیریں فرہاد" ہے۔ ابتدا ہی میں المناک انجام منعکس ہے:

"کتنی گہری، کتنی سحرزدہ شب تھی
اور چاندنی کتنی مکمل، کتنی حسین، کتنی مسحور کن!
لیکن وہ چاندنی ظلم ڈھارہی تھی!
وہ حسین رات کسی انجانے راز سے بوجھل معلوم ہو رہی تھی!
وہ سحر زدہ فضا کسی آنے والے حادثے کا پتہ دے رہی تھی!"

موسیقی سے لبریز ماحول میں حسین موت واقع ہوتی ہے:

"میں خود اس آگ میں جلنے لگا اور اس کی حالت تو کچھ نہ پوچھیے کیا تھی، اتنی دگرگوں تھی، اُف!..... اس کی چمکتی ہوئی پیشانی عرق آلود ہوگئی تھی اور پسینے کے قطرے موتیوں کی طرح گر رہے تھے۔ رخسار شعلے بنے دہک رہے تھے۔ سارے بدن میں ایک آگ سی لگی تھی اور سانس اتنی تیز کہ سینے میں ایک ہلچل مچی ہوئی تھی اور میں تھا کہ بالکل بے خبری کے عالم میں قانون بجائے جارہا تھا، اور جیسے جیسے راگ کی لے تیز ہوتی گئی تھی کہ اس جلن کی تاب نہ لاکر، تاروں پر ایک تیز ضرب دے کر میں نے اپنی انگلیاں روک لیں۔ ہوش میں آیا تو میں نے دیکھا کہ قانون کے تار ٹوٹ گئے ہیں، میری انگلیاں زخمی ہوگئی ہیں، ان سے خون برس رہا ہے۔ اور وہ محبوب وجود جو ابھی میرے پہلو میں آگ کی طرح جل رہا تھا، ٹھنڈا ہو چکا ہے۔ اس کی روح ایک پاکیزہ شعلہ بن کر موسیقی کی لہروں سے دوش پر پرواز کر گئی تھی! وہ مرچکی تھی۔"

"شیریں" کے خاوند کا سمجھوتہ، انسانی فطرت سے کم آگاہی پر مبنی ہے اور مصنفؔ کی توجیہات کے باوجود کھٹکتا ہے۔

اس حصے کا حسن بھی غیر ضروری ضمنی مباحث سے مکدر ہے۔ اہرمن دیزداں" آتش پرستی" "اسلامی رسومات" "ابراہیم علیہ السلام عیسیٰ مسیح اور حضرت امام حسین علیہ السلام سے متعلق فکر" "یوسف شیرازی کے شیری پینے کی تاویل۔ ایکو۔ نارسیس کا ذکر ـــ انحرافات کی چند مثالیں ہیں۔ تاہم محبت کا موضوع جس انداز سے ابھرتا ہے وہ اپنے اندر روحانی کسک لیے ہوئے ہے:

"یہ قانون اس کا اسم ہے۔ یہ میرے درد کا تنہا درماں ہے۔ یہ اب میرا رفیق حیات ہے۔ اسے ہمیشہ اپنے پاس رکھتا ہوں۔ یہ اس کی تصویر کے قدموں میں رہتا ہے۔ میں اس کے نیچے عود اور لوبان کی خوشبو میں جلاتا ہوں اور اس عنبر و لوبان کی مہک میں بسے ہوئے قانون کو پہلو میں رکھے جانے کب تک دیوانگی کے عالم میں چھیڑتا رہتا ہوں۔ رات گہری ہوتی جاتی ہے۔ میں سو جاتا ہوں لیکن سوتے میں میری انگلیاں ان تاروں کو چھیڑتی رہتی ہیں اور اس وقت مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ میرے پاس ہے۔ میں اپنے شانے پر اس کے نیچے سے سر کا بوجھ محسوس کرتا ہوں۔ اس کی ملائم ریشمی زلفیں میرے شانے پر بکھری معلوم ہوتی ہیں۔ ان کی مہک سے مجھ پر مدہوشی سی چھانے لگتی ہے۔"

اس طویل بحث کو سمیٹتے ہوئے میں یوں کہوں گا کہ "میگھ ملہار" کو ایک افسانہ نہیں کہا جا سکتا۔ مصنفہ نے مختلف دیومالاؤں کو ایک موضوع کے گرد جمع کرتے ہوئے انہیں فنی طور پر SYNTHESISE نہیں کیا۔ آخری صفحے میں اور بعض درمیانی حصوں میں مختلف دیومالاؤں کے بعض پہلوؤں میں ربط پیدا کرنے کی ننھی سی کوشش ضرور دکھائی دیتی ہے لیکن اتنے زیادہ مواد کو یکجا کرنے اور ایک وژن کے تابع لانے کے لیے جس درجے کے تعمیری تخیل کی ضرورت تھی ممتاز شیریں کے ہاں مفقود ہے۔ علاوہ ازیں مصنفہ کو اپنی علمیت کے اظہار کا بہت زیادہ شوق ہے اس وجہ سے کہانی بدہیئتی کا شکار ہو گئی ہے۔

"دیپک راگ" سہ بعدی اور تکنیکی اعتبار سے قوس قزحی افسانہ ہے۔ اس میں ایک تقسیم سے سات افسانے یوں پھوٹے ہیں جیسے ایک ہی رنگ یعنی سفید روشنی سے سات مختلف رنگ پھوٹتے ہیں۔ یہ رنگ آپس میں ملتے بھی ہیں اور ایک دوسرے کا تضاد بھی پیش کرتے ہیں اور دو رنگوں کی ملاوٹ سے درمیان میں ایک اور ہی رنگ پھوٹتا ہے۔ "دیپک راگ" کے سات مختلف حصے آپس میں، ملاپ اور تضاد کی اسی کیفیت کے مظہر ہیں۔"

یہ شاعرانہ تنقید (دلچسپ بات یہ ہے کہ تنقید لکھتے وقت مصنفہ شوقِ تشبیہ میں یہ بھول گئی ہے "دیپک راگ" کے سات نہیں صرف چھ حصے ہیں) خود مصنفہ نے دیباچے میں تحریر کیا ہے اور اس کا افسانے سے بہت کم تعلق ہے۔ "میگھ ملہار"

اپنے موضوع کی آفاقیت اور اسلوب کی شعریت کے باوجود ایک ناکام افسانہ ہے۔ اسی طرح اپنے اندر بےباک حقیقت نگاری سماجی اقدار کا شعور اور تکنیکی تنوع رکھنے کے باوجود "دیپک راگ" بحیثیتِ افسانہ محض ایک تجربہ ہے ـــــــ ایسا تجربہ جس کا افسانوی روایت سے رشتہ منقطع ہے۔ یہ بات بھی بنفسہٖ قبیح نہیں۔ اگر تجربہ اپنے اندر قائل کرنے کی اہلیت رکھتا ہے تو نئی روایات کا پیش خیمہ بن سکتا ہے۔ لیکن "دیپک راگ" بطور ایک تجربہ بے آہنگ اور بانجھ ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے کہ افسانے کی روایت میں کرشن چندر کا "ان داتا" تکنیکی اعتبار سے ممتاز شیریں کے تجربات کا پیش رو سمجھا جاسکتا ہے ـــــــ اس فرق کے ساتھ کہ کرشن چندر کا تجربہ کامیاب ہے۔ کیونکہ "ان داتا" میں موضوع ارتقائی صورت میں اُبھرتا ہے اور افسانے کے مختلف حصے حقیقت کے ایک مخصوص پہلو یعنی قحط بنگال کے اثر سے پیدا ہونے والے اجتماعی المیے کو پیش کرنے کے لیے مربوط کیے گئے ہیں۔ "میگھ ملہار" اور "دیپک راگ" میں ناکامی کا سبب عدم ربط ہے اور ربط سے مراد واقعات، بیانات، کرداروں، مناظر وغیرہ میں ایک ایسا رشتہ ہے جو سبھی عناصرِ ترکیبی کو منسلک کرکے ایک ہیئت و قبیح کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ فن کا بنیادی کام صورت پذیری ہے اور جو افسانہ اس سے اغماض برتتا ہے، تنقیدی نقطۂ نظر سے زیادہ وقعت نہیں رکھتا۔

میرے خیال میں "دیپک راگ" کو سراہنے کا واحد طریقہ یہ ہے کہ اس کے متعدد حصّوں کو افسانے تصور کیا جائے۔ ان میں سے اکثر میں الگ الگ بڑی حد تک افسانوی لوازمات موجود ہیں۔ پہلے دو حصے چونکہ کرداروں کے ایک ہی SET سے متعلق ہیں اس لیے ان کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگر مصنّفہ نے فنی چابکدستی کا ثبوت دیا ہوتا تو سارا مواد ایک مکمل افسانے میں سما سکتا تھا۔

اگرچہ مختلف حصّوں کے عنوان مثلاً فوکس ٹروٹ، کاسانووا، بیاترچ، اور تفسیلو وغیرہ بہت SNOBBISH ہیں، اور ان سے مطالعے کی نمائش کی بو آتی ہے تاہم "دیپک راگ" میں جنس، محبت، اور ازدواجی زندگی سے متعلق واقعات، آرا، اور کردار سماجی حقیقت کے مشاہدے پر مبنی ہیں۔ "دیپک راگ" کے ابتدائی دو حصّوں فوکس ٹروٹ اور کاسانووا میں جنسی آوارگی کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ کردار نگاری سطحی ہے بلاٹ ڈھیلا ڈھالا ہے اور جنس کی ارزانی ہے۔ جنس سے آلودہ ماحول میں چند کردار دکھائے گئے ہیں جو مختلف طریقے سے ردِعمل کا اظہار کرتے ہیں لیکن ردِعمل حد درجہ سادہ ہیں اور اسی وجہ سے کوئی کشمکش پیدا نہیں ہوتی۔ جو نیک ہیں، بہت نیک اور جو بُرے ہیں بہت بُرے۔ تقابل اور تضاد کے اسی آسان فارمولا پر کردار نگاری کی بنیاد قائم ہے۔ جارج جنسی تسکین کے لیے حیوانوں کی طرح سرگرداں رہتا ہے لیکن اس کے دل کے پھر بھی کسی کونے کھدرے میں انسانی محبت کی رمق باقی ہے۔

چنانچہ انواع و اقسام کی عورتوں کے ساتھ رنگ رلیاں منانے کے بعد وہ ایک اینگلو انڈین لڑکی کو اپنا رفیق حیات بنانے کا فیصلہ کر لیتا ہے۔ یہی فیصلہ اسے حیوانی سطح سے ذرا سا بلند کر لیتا ہے۔ زبیری، جارج ہی کی انتہائی صورت ہے۔ محبت، ہمدردی وغیرہ کا تو وہ ٹنٹا ہی نہیں پالتا۔ انسانی احساسات سے عاری وہ مکمل شیطنت کی علامت ہے۔ جنسی بھوک کی تسکین اس کا واحد مقصدِ حیات ہے۔ تمام عورتوں کو طوائف سمجھتا ہے۔ یہاں تک کہ خود اپنی بیوی کو بھی اسی زمرے میں شامل کرتا ہے۔ فریڈ، زبیری کی کاپی ہے اس فرق کے ساتھ کہ فریڈ نسبتاً زیادہ بے تکلف FRANK ہے۔ اپنی جنسی مہمات پر فخر کرتا ہے جبکہ زبیری ریاکار اور چالاک ہے اور اخلاقی عفت کا بہانہ کرتا ہے۔

ان کرداروں کے برعکس، عزیز نیک طینت ہے اور سماجی پابندیوں میں جکڑا ہوا ہے۔ اس کے بدمعاش دوست جب عیاشیوں کی داستانیں بیان کرتے ہیں تو اس کے منہ میں پانی بھر آتا ہے لیکن اس کا ضمیر آڑے آتا ہے۔ اور وہ صاف بچ نکلتا ہے۔ وہ گناہ میں آلودہ نہیں لیکن جنسی ترغیب سے پاک بھی نہیں یعنی عزیز کے کردار میں ڈرامائی کش مکش کا عنصر موجود ہے جسے ابھارنے سے افسانے میں جان پیدا ہو سکتی تھی۔ لیکن اسی پہلو پر افسانہ نگار نے کم توجہ دی ہے۔ نیکی کی مکمل صورت ممتاز کا کردار ہے۔ وہ سماجی پابندیوں کو لازمی سمجھتا ہے۔ تہذیب نفس میں یقین رکھتا ہے۔ اپنی حیوانی فطرت پر اسے پورا انضباط حاصل ہے۔ اور وہ میاں بیوی کی خوش باش زندگی کو معاشرتی زندگی کی خشتِ اوّل سمجھتا ہے۔

"اس کی بیوی اس کی بیوی ہی نہیں محبوبہ بھی تھی، اور صرف محبوبہ ہی نہیں
اس کی بہترین رفیقہ بھی"

افسانے کے یہ دونوں حصے عورت کے بارے میں زبیری کے مبالغہ آمیز دعوؤں اور جنسی حرام خوری کے قصوں سے پُر ہیں، اور ان میں کمی بیشی سے پلاٹ کی نوعیت میں کوئی فرق نہیں آتا۔ یعنی چاہیں تو کچھ ایک واقعات نکال پھینکیں اور بعض اور کا اضافہ کر دیں۔ افسانے کے لب ولہجے میں زیادہ فرق نہیں پڑے گا۔ کردار صرف اس لیے قابلِ اعتنا ہیں کہ وہ مخصوص نقطۂ نگاہ کو پیش کرتے ہیں اور نقطہ ہائے نگاہ صرف دو ہیں شیطانی اور ملکوتی۔ سبھی کردار بلحاظ درجات انہیں کی نمائندگی کرتے ہیں۔

"جوار بھاٹا" اس لیے دل چسپ ہے کہ پرکاش کے کردار سے مرد کی جو شبیہہ ابھرتی ہے صرف نسوانی ذہن ہی اسے تخلیق کر سکتا تھا۔ افسانہ چھوٹے چھوٹے واقعات پر مشتمل ہے۔ ان کے زیرِ اثر پرکاش کے ذہن میں پیدا ہونے والا جذباتی جوار بھاٹا افسانے کا بنیادی موضوع ہے۔ آغاز ہی پر ہلکے ہلکے طنز کا احساس ہوتا ہے اور آہستہ آہستہ

اس میں شدّت آتی جاتی ہے یہاں تک کہ آخر میں ان میں تلخی آجاتی ہے۔ پرکاش ہر لڑکی سے راہ و رسم پیدا ہونے پر جذباتی ہو جاتا ہے اور سمجھتا ہے کہ اس کے بغیر وہ زندہ نہیں رہ سکے گا لیکن جلد ہی وہ چمپا کو بھلا دیتا ہے۔ پھر کسم، پھر زینت ..... اور کنول سے شادی کے بعد وہ محسوس کرتا ہے کہ جذبات میں ٹھہراؤ پیدا ہو گیا ہے لیکن کچھ عرصہ بعد ملازمت کے سلسلے میں اسے کنول سے الگ رہنا پڑتا ہے اور وہاں وہ آوارہ عورتوں کے چنگل میں پھنس جاتا ہے پرکاش اپنی صورت حال کا جواز یوں پیش کرتا ہے :

"اس نے سوچا وہ آرٹسٹ ہے اور آرٹسٹ مختلف عورتوں سے متاثر ہوتا ہے حسن کی مختلف صورتوں سے متاثر ہوتا ہے۔ ایک فن کار کی محبت اتنی تنگ نہیں ہوتی کہ ایک ہی عورت اس میں سما سکے۔ عورتوں کا حسن اور ان کی کشش اس کے جذبات کو بھڑکا دیتے ہیں اور اس سے وہ اپنے آرٹ کے لیے وجدان پاتا ہے۔"

لیکن بچّی کی بیماری پھر اسے کنول کے قریب لے آتی ہے اور بیوی کا اظہارِ محبت اس کو گرفتار کر لیتا ہے۔ جدا ہوتے وقت وہ روتا ہے۔ اور راستہ بھر کنول کی یاد میں کھویا بیٹھا رہتا ہے۔ بس میں سوار ہو کر اس کے جذبات پھر اُمنڈ آتے ہیں :

"اِدھر اُدھر کے درختوں کو اور سرسبز کھیتوں کو دیکھ کر اور ہوا کے ٹھنڈے جھونکوں سے اس کی طبیعت بحال ہوئی، اس نے بس کے مسافروں کا جائزہ لیا۔ کونے میں ایک سانولی لیکن دلکش لڑکی بیٹھی تھی۔ چہرے پر کسی کی نگاہوں کو محسوس کر کے لڑکی کی گھنی پلکیں اُوپر اٹھیں اور بڑی بڑی سرمگیں آنکھوں سے اس نے ایک بھرپور نظر اس پر ڈالی، اور اس کے غنچے کے سے دہانے پر ہلکی سی مسکراہٹ نمودار ہوئی..... یہ لڑکی بس چند میل اس کے ساتھ رہے گی، پھر زندگی میں وہ اسے دیکھ بھی نہ سکے گا۔ اس کا نام جان نہیں سکتا..... کوئی دم میں چلی جائے گی، وہ چاند پر نظریں جمائے آہیں بھرنے لگا۔"

نغمے کی موت "دیپک راگ" کا حسین ترین اور کامیاب ترین حصّہ ہے۔ موضوع نہایت دلچسپ ہے اور ارتقائی انداز میں متشکل ہوا ہے۔ کہانی نہایت قدرتی طور پر اختتام کی طرف بڑھتی ہے ۔ انجام قائل کرتا ہے اور گہرا اثر مرتب کرتا ہے۔ داستان ایک فن کار کی ہے جس کے فن اور زندگی میں بتدریج ایک خلیج پیدا ہوتی چلی جاتی ہے یہاں تک کہ احساسِ گناہ اور DICHOTOMY کی شدّت سے تخلیقی قوّت ختم ہو جاتی ہے اور

فن مرجاتا ہے :

"اس میں خلوص کیسے آسکے گا؟ اس ناول میں وہ ان مردوں پر برسا ہے جو معصوم لڑکیوں کی زندگی تباہ کر دیتے ہیں، انہیں طوائفیں بنا دیتے ہیں جبکہ وہ خود کتنی زندگیاں تباہ کر چکا ہے ...."

کیونکہ وہ چاہتا تھا کہ لوگوں کی نظروں میں وہ پاک رہے اور وہ لوگوں کی نظروں میں دیوتا بنا رہے "

آہستہ آہستہ خول کے پیچھے چھپے آدمی تک لوگوں کی نظریں پہنچ جاتی ہیں اس کی عزت، احترام اور رتبہ سبھی خس و خاشاک کی مانند ہو جاتے ہیں :

"وہ خود بھی محسوس کرنے لگا کہ اس کی تحریریں اپنے ظاہری حسن اور رنگینی اور ظاہری گرمی کے باوجود نہایت پھیکی ہوتی جا رہی ہیں، کھوکھلی، بے روح، بے اثر .... اب جب کہ وہ سرمایہ دار بن چکا تھا اس کا قلم اور زیادہ زور کے ساتھ سرمایہ داروں کو گالیاں دیتا اور طبقاتی تفریق کی مذمت کرتا "

کہانی کا اور معنی خیز پہلو فن کار کی بیوی کا المیہ ہے۔ بیوی کو ذلت کی زندگی بسر کرنی پڑتی ہے جب شوہر بیوی کے سامنے ہی دوسری عورت سے اظہارِ عشق کرے اور وہ صبر شکر کرنے پر مجبور ہو تو پھر عورت کے دل پر جو گزرتی ہے بھلا ایک عورت سے زیادہ اسے کون جان سکتا ہے۔ ممتاز شیریں نے ایسی عورت کا المیہ پورے خلوص اور ہمدردی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ قابلِ تعریف بات یہ ہے کہ ایسے حساس موضوع پر قلم اٹھاتے ہوئے ممتاز شیریں نے جذباتیت سے کام نہیں لیا۔

"وجدان کی پرواز — بیاتریچے" میں موضوع محبت کا ہے لیکن یہاں محبت ایک روحانی رشتہ ہے جو جسم کی آلائشوں سے پاک ہے۔ آرٹسٹ کی بیوی محبت، انکساری، مشرقی حیا، وفا، سلیقے کے اعتبار سے ایک عورت ہے۔ اس کے باوجود وہ اپنے شوہر کے لیے مکمل جذباتی ہم آہنگی کا وسیلہ نہیں بنتی اور رفتہ رفتہ وہ بیوی کو روزمرہ کے معمولات میں شامل کرنے لگتا ہے اور اس کا دل کسی اور کے لیے دھڑکتا ہے بیوی جو اپنا تمام سرمایہ اس پر نچھاور کر دیتی ہے، اس کے پیار کو ترستی ہے۔ آرٹسٹ روحانی کرب سے دوچار ہوتا ہے لیکن اس کی ذہنی کشمکش اسے جنسی بے راہ روی اور آوارگی کی طرف مائل نہیں کرتی۔ وہ اپنی تمام ذمے داریوں کو قبول کرتا ہے مگر بیاتریچے شہناز کے لیے اپنی تڑپ اور پیار کا فن کی صورت میں ارتفاع کرتا ہے۔ وہ جسمانی طور پر دور رہتے

ہوتے بھی اس کے لیے وجدان کا سرچشمہ ہے :

" ناریل کے درختوں کے پیچھے سے چاند آہستہ آہستہ اُبھر آیا۔ پورا چاند کتنا دلکش تھا، لیکن کتنا دُور! شہناز بھی تو چاند ہے اور اس کی دسترس سے اتنی ہی دُور .... ! "

اوتھیلو کا موضوع ازدواجی زندگی میں پیدا ہونے والے جذباتی مسائل ہیں۔ کہانی ایک الٹرا ماڈرن جوڑے کی ہے جن کی شادی ایک شدید جذباتی اُبال کے زیرِ اثر ہوتی ہے لیکن بہت جلد جذبات کی حدت ٹھنڈی پڑجاتی ہے اور وہ دونوں ایک دوسرے سے بیگانہ، اپنے اپنے دوستوں کی محفل میں رنگ رلیاں مناتے ہیں لیکن روحانی خوشی ان سے کوسوں دُور ہے۔

" دیپک راگ " کا یہ حصّہ خاصا سطحی ہے اور اس پر مصلحانہ رنگ چڑھا ہوا ہے۔ افسانہ نگار کی توجہ ایک سوچے سمجھے انجام پر مرکوز ہے یہی وجہ ہے کہ پلاٹ تصنّع کا شکار ہو گیا ہے اور کرداروں کا باطن غیر واضح رہ گیا ہے۔

" دیپک راگ " کا تفصیلی جائزہ اس بات پر شاہد ہے کہ اسے ایک افسانہ سمجھ کر نہیں سراہا جا سکتا۔ الگ الگ صرف دو حصے یعنی " جوار بھاٹا " اور " نغمہ کی موت " قابلِ اعتنا ہیں۔ ان میں صحیح افسانوی رنگ موجود ہے۔ باقی تمام حصے سطحی ہیں۔ ان سے ممتاز شیریں کی محنت تو مترشح ہے لیکن فن کارانہ بے ساختگی مفقود ہے۔

ہر قابلِ قدر افسانہ نگار مخصوص تجربات اور مشاہدات کو PERISCOPE بنا کر حیاتِ انسانی کے بارے میں اپنے ذہن کا اظہار کرتا ہے۔ ممتاز شیریں نے چند ایک اچھے افسانے لکھے ہیں لیکن بحیثیتِ مجموعی وہ نرگسیت اور مطالعے کے مضر اثرات سے باہر نہیں نکل سکی۔ اس کے افسانے وسیع تر زندگی کے کیف وکم کے نظارے کے لیے PERISCOPE کا کام نہیں دیتے۔ تکنیک کے تجربات بھی اس کے ہاں کامیاب نہیں۔

●●

سلیم شہزاد

ممتاز شیریں کی تنقید

ممتاز شیریں کی تنقید اس صدی کی چھٹی دہائی کے اوائل میں جتنی خود منضبط اور خود معتبر دکھائی دیتی ہے ان سے پہلے یا ان کے عصر میں تو کیا ان کے بعد یعنی آج لکھی جانے والی جدید افسانے کی جدید تنقید بھی اتنی خود منضبط اور خود معتبر دکھائی نہیں دیتی۔ تنقیدی فکر و شعور کے انضباط اور تنقیدی لہجے کے اعتبار نے ممتاز شیریں کو اردو افسانوی تنقید میں ایک معیار اور مقام پر فائز کر دیا ہے۔ مغربی فکشن اور اس کی تنقید کے مطالعے کے اثرات نہ صرف ان کی تخلیقی کاوشوں پر بلکہ بالخصوص ان کی تنقید پر نمایاں نظر آتے ہیں۔ انہوں نے اپنے مضامین میں مغربی خیالات اور تصورات کا جابجا اظہار بھی کیا ہے۔ لیکن یہ اس لیے نہیں ہے کہ اسے اپنے وسیع تر مطالعے کا اعلامیہ بنا دیں۔ بلکہ اس سے فنکار اور ناقد ممتاز شیریں کے فن اور تنقیدِ فن کے تعلق سے خلوص کا اظہار ہوتا ہے، اور یہ خلوص اپنے حامل کو ایک ایسے فن کارانہ اضطراب میں مبتلا کر دیتا ہے جس کی آنچ اسے ترغیب دیتی رہتی ہے کہ اپنی زبان میں خود بھی کوئی ایسی فنی یا تنقیدی مثال پیش کرے جیسی اس نے فن اور تنقید کے عالمی تناظر میں دیکھی ہے۔ یہ عمل تقلید نہیں، فن کار اور ناقد کے عملی طور پر سرگرم ہونے کا ثبوت ہے اور ممتاز شیریں کی تنقید میں اس کی متعدد مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ فن کارانہ خلوص اور تخلیقی اضطراب، یقیناً مغربی ادب کے مطالعے نے ممتاز شیریں کے ان اوصاف کو جلا دی ہے، انہیں واضح طور پر ایک تجربہ پسند فن کار اور ناقد کے روپ میں متعارف کراتے ہیں۔ افسانوی بیانیے کی مختلف النوع تکنیکیں ہوں کہ افسانے میں شاعرانہ خود کلامی کی آمیزش، فنی اظہار کسی سیاسی نظریے کی اشاعت کے لیے اخذ کیا گیا ہو کہ اس کے ذریعے فلسفے اور نفسیات کی گتھیاں سلجھائی گئی ہوں، افسانے کی معنویت اسطوری فکر سے متلازم ہو کہ اس کے پردے میں افسانہ فسادات یا جنگ کے خلاف احتجاج کی آواز بلند کرتا ہو، ممتاز شیریں اس صنف کے ہر طریقِ کار کا خیر مقدم کرتی نظر آتی ہیں اور اس تعلق سے وہ صرف

پریم چند، حسن عسکری، غلام عباس، احمد علی، عزیز احمد، قدرت اللہ شہاب، حیات اللہ انصاری، ممتاز مفتی، بیدی، قرۃ العین حیدر، منٹو، عصمت چغتائی، کرشن چندر اور انتظار حسین وغیرہ کی تخلیقی کاوشوں کو سراہتی بلکہ واجدہ تبسم کے افسانوں کی بھی ایک خاص معاشرتی رخ کی پیش کش کے سبب پذیرائی کرتی ہیں۔

ممتاز شیریں نے اپنے طویل مقالے "تکنیک کا تنوع" میں افسانوی اظہار کی متعدد جہات پر روشنی ڈالی اور مغربی فکشن میں بیان کی جو تجرباتی تکنیکیں انہوں نے دیکھی تھیں انہیں اردو کے بعض اہم افسانوں میں دریافت کیا ہے اور اگرچہ دریافت کا یہ عمل ایسا کوئی بڑا تنقیدی یا تخلیقی کارنامہ نہیں، کیوں کہ جن تخلیقات کو انہوں نے اپنے تجزیئے کا معمول بنایا ہے ان کے خالق بالراست مغربی افسانوی تکنیکوں سے متاثر ہو کر اردو میں انہیں رائج کرنے کے لیے کوشاں تھے، ممتاز شیریں کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ دریافت شدہ حقائق کی روشنی میں انہوں نے تکنیک کی تعریف متعین کی:

"فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی تکنیک ہے۔"

اور اردو فکشن میں اظہار کے طریق ہائے کار کو ایک مخصوص فنی نظام یا فن کارانہ نظریاتی اصول میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے (اگرچہ ان کا یہ عمل خاصا مبہم ہے) پھر ان کا یہ اقدام یہیں تک محدود نہیں کہ صرف آزاد تلازمۂ خیال، شعور کی رو، سہ بعدی بیان، اتحادِ زماں ومکاں، علامتیت اور مکتوبی اور مکالماتی افسانوی اظہار کی مثالوں کے ساتھ توضیح وتشریح کر دی جائے بلکہ بعض تکنیکوں کی حامل مخصوص اردو اور غیر اردو تخلیقات کے طول طویل تجزیے مثلاً قدرت اللہ شہاب کے افسانے "یا خدا" اور راب گریے کے اینٹی ناول "رقابت" کے تجزیے ممتاز شیریں کی تنقیدی بصیرت، فن کارانہ خلوص اور تخلیقی اضطراب کے غماز بن گئے ہیں آج تک کی افسانوی تنقید جس کی دوسری مثال مشکل ہی سے پیش کر سکتی ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ تجربہ پسندی اور تنقیدی فکر وشعور کے تقابلی، تجزیاتی اور تاثراتی رجحان کی بنا پر ممتاز شیریں اردو افسانوی تنقید میں ایک ممتاز درجے پر فائز ہیں۔

تنقید کا تقابلی رجحان ممتاز شیریں کے مقالات "طویل مختصر افسانہ" اور "مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر" سے واضح ہوتا ہے جن میں اول الذکر مقالہ ہیمنگوے، ساگاں، مام، راب گریے، اشر وُڈ، مینسفیلڈ، مان اور جوائس، جیسے مغربی فکشن رائٹرز کے ساتھ غلام عباس، حسن عسکری، عزیز احمد، کرشن چندر، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، احمد علی، اور خود مصنفہ کے اپنے افسانوں کی فنی طوالت، اظہار کی تکنیک اور مواد وموضوع

سے بحث کرتا اور ثانی الذکر بیدی کو چیخوف سے ، منٹو کو موپساں سے، احمد علی کو کافکا سے ، عزیز احمد کو زولا اور لارنس سے اور قرۃ العین حیدر کو ورجینیا وولف سے 'متاثر بتاتا ہے ۔ ان شخصی اور شخصیتی تاثرات کے علاوہ مغربی افسانے (روسی، انگریزی، اور فرانسیسی) کے فنی اظہار کے زاویوں سے بھی اردو افسانہ جس طرح متاثر ہوا ہے، ممتاز شیریں بڑی باریک بینی سے اس کا جائزہ لیتی ہیں اور یہ باریک بینی ظاہر ہے کہ ان کی تجزیاتی فکر کا نتیجہ ہے ۔

بڑی حد تک سیاسی ، سماجی ، ادبی ، اور کچھ حد تک اخلاقی اور مذہبی نظریات سے بحث کرنے والے مقالات ("ترقی پسند ادب" ، "سیاست ، ادیب اور ذہنی آزادی" ، پاکستانی ادب کے چار سال" اور "فسادات پر ہمارے افسانے") میں بھی ممتاز شیریں کشادہ ذہن و فکر کی حامل شخصیت کے طور پر سامنے آتی ہیں ۔ ترقی پسند ادب یا تحریک کا نام سن کر وہ اپنے بعض ہمعصر ناقدین کی طرح چراغ پا نہیں ہوتیں ، ادب و فن کے توسط سے سیاسی یا سماجی نظریے کے اظہار کو بھی وہ معیوب نہیں سمجھتیں ، اگر یہ وقت کی ضرورت اور ادب کا تقاضا ہو اور نظریات و افکار کے ادب پر اطلاق کو اسی حد تک قابلِ قبول خیال کرتی ہیں کہ جس حد تک ادب ادب رہے ۔ ان پہلوؤں کے تعلق سے وہ کہتی ہیں : ۔

> " ترقی پسند تحریک کے مقاصد نیک ہیں ، لیکن دیکھنا یہ ہے کہ اس تحریک کے زیرِ اثر اردو میں آج جو ادب تخلیق ہو رہا ہے ، وہ کہاں تک ان مقاصد کی تکمیل میں مدد دے رہا ہے اور کہاں تک یہ سب کچھ جو ترقی پسند ادب کہا جاتا ہے ، ادب ہے ؟" (ترقی پسند ادب)
>
> " زندگی کے ایک شعبے کی حیثیت سے ادب میں سیاست کا بھی گزر ضرور رہے ۔ یہاں ادب کو سیاسی نہ بنانے سے میرا مطلب صرف یہ ہے کہ ادب محض کسی IDIOLOGY کا آئینہ یا کسی سیاسی پارٹی کا آلۂ کار بن کر نہ رہ جائے ۔" (سیاست ، ادیب اور ذہنی آزادی)
>
> " فسادات نہ صرف تخلیقی تحریروں کا بلکہ بحث کا موضوع بھی بنتے رہے ۔ ایک اہم ادبی سوال یہی تھا کہ اس موضوع پر ادب پیدا بھی ہو سکتا ہے یا نہیں ؟ "
>
> (پاکستانی ادب کے چار سال)

" فسادات پر ہمارے افسانے" میں ممتاز شیریں ۱۹۴۷ء کے واقعے کے بعد ہند و پاک میں اُٹھ کھڑے ہونے والے فسادات کو موضوع بنا کر لکھے گئے افسانوں پر جب رقمطراز ہوتی ہیں تو ان کا فنکار ذہن اور ان کی تجزیہ اور تجزیہ پسند فکر اس قسم کی تحریروں میں بھی ، جس پر سماجی اور نظریاتی عوامل خاصے اثر انداز نظر آتے ہیں ، اظہارِ فن کی

تکنیکوں پر تقابلی اور تجزیاتی بحث کے راستے تلاش کرلیتی ہے اور کرشن چندر سے اس موضوع پر زیادہ تر افسانے انہیں فارمولا ٹائپ، غیر متوازن، جانبدار اور صحافیانہ نظر آتے ہیں۔ افسانہ "پشاور ایکسپریس" انہیں پسند آتا ہے۔ اس بات کے اظہار میں وہ چوکتیں نہیں کہ "تقسیم" کے المیے میں مسلمانوں پر ڈھائے جانے والے مظالم کے تعلق سے کرشن چندر نے حقیقت حال کے اظہار سے روگردانی کی ہے:

"کرشن چندر نے ایک ایسا ذریعہ ڈھونڈ نکالا ہے جس میں دونوں رخ پیش ہو سکیں کہانی ایک ریل گاڑی کی زبانی بیان ہوئی ہے جو پناہ گزینوں اور شرنارتھیوں کو لیے پاکستان سے بھی گزرتی ہے اور ہندستان سے بھی۔ ترازو بہت احتیاط سے پکڑی گئی ہے لیکن اس کے باوجود ایک پلڑا ذرا جھک گیا ہے اور غلط پلڑا ـــــــــــ کیوں کہ پاکستان کی سرحد پار کرتے کے بعد مظالم کی تفصیلیں پھیکی پڑ گئی ہیں۔"

تنقید کا تقابلی انداز مصنفہ کے دو مفصل تجزیاتی مضامین "یا خدا" اور "کشمیر اداس ہے" میں بھی در آیا ہوا نظر آتا ہے۔ "یا خدا" (مصنف قدرت اللہ شہاب) چوں کہ فساد میں عورت کے المیے پر لکھا گیا افسانہ ہے اس لیے کرشن چندر کے افسانے "ان داتا" سے متقابل ہے اور "کشمیر اداس ہے"۔ (محمود ہاشمی کا رپورتاژ) کو بھی کرشن چندر کے رپورتاژ "پودے" سے متقابل کیا گیا ہے۔ ان تقابلات کے ضمن میں ممتاز شیریں نے فسادات اور جنگ کے موضوع کو ادب کے موضوع کی حیثیت سے دیکھا اور جانچا اور رپورتاژ کی صنفی حیثیت سے بحث کی ہے

" فسادات پر لکھے جانے والے افسانے اگر اچھے ہوں، ٹھوس ہوں تو ان کا اثر دیرپا ہوگا۔ صرف اِس وقت کے فسادات کی روک تھام ہی مقصود نہیں بلکہ یہ کہ یہ آئندہ بھی نہ ہونے پائیں۔ سب سے بڑی بات یہاں افادیت ہے لیکن یہ بات قابلِ غور ہے کہ ادیبوں کی کمزور آواز اس جنون خیز منافرت اس آگ اور خون کے کھیل میں کہاں تک سُنی جا سکتی ہے! کیا ادیبوں کے افسانے، ناول اور نظمیں فسادات کو روک سکتے ہیں؟" (یا خدا)

" رپورتاژ کا وصف ہی یہ ہے کہ اس میں حقیقی، گزرے ہوئے واقعات ہوں اور وہ سادگی سے اس طرح بیان کیے جائیں جیسے کہ وہ گزرے ہوں ـــــــــــ ـــــــــــ رپورتاژ میں رنگ آمیزی مجرمانہ بن جاتی ہے۔" (کشمیر اداس ہے)

مصنفہ ایک مقام پر "کشمیر اداس ہے" کو ڈائری بھی کہہ گئی ہیں جبکہ یہ رپورتاژ ہے مختلف ادبی اظہار کی حامل چیز ہوتی ہے

یہ ڈائری اس وقت لکھی گئی تھی جب کشمیر میں آگ لگ چکی تھی۔

۱۹۶۳ء میں مطبوعہ ممتاز شیریں کی افسانوی تنقیدی تحریروں کے مجموعے "معیار" میں دو[۲] مضامین منٹو کے فن کا احاطہ کرتے ہیں، جن پر آگے بحث آتی ہے۔

(۲)

ناول اور افسانے کی بیانیہ تکنیک کی تعریف کے تعین، مغربی فکشن میں مستعمل مختلف تکنیکوں کے تعارف، ان پر مشتمل تخلیقی فن پاروں کے تجزیے، اردو میں ان سے مشابہ یا انھیں تکنیکوں کی دریافت اور ان کی حدود اور وسعتوں پر سیر حاصل بحث کے بعد ممتاز شیریں نے تکنیک کی اقسام کا جو نقشہ بنایا ہے وہ اس طرح ہے:۔

۱۔ صیغے کے لحاظ سے: ماضی، حال، مستقبل، متکلم، غائب، مخاطب کی تفریق۔

۲۔ (الف) صرف تصویر کشی یا بیان

(ب) ایسا بیان جس میں کہیں کہیں مکالمہ اور عمل ملا ہوا ہو۔

(ج) صرف گفتگو یا مکالمہ۔

شق اول کی مشتملات سے جو قواعدی زمانے اور ضمائر کے ناموں کے سوا کچھ نہیں کوئی افسانوی تکنیک تشکیل نہیں پا سکتی اور نہ اس کی مثال ہی مصنفہ نے اپنے مقالے میں کہیں فراہم کی ہے۔ افسانہ بالعموم لسانی اظہار کا صیغۂ ماضی بروئے کار لاتا ہے، شاذ صورتوں میں یہ حال اور مستقبل کی طرف کبھی رجوع کرتا ہے لیکن افسانے کی زبان میں قواعدی زمانوں کا یہ فرق کوئی تکنیک کس طرح تشکیل دے سکتا ہے؟ فلسفۂ زماں کے تناظر میں البتہ افسانوی اظہار کی تکنیک متشکل کی جا سکتی ہے۔ ممتاز شیریں نے ماضی، حال اور مستقبل کی ایک دوسرے پر اثر آفرینی اور ان کے ادغام کے تصورات کی بنیاد پر جس کا ذکر کیا ہے لیکن ان کے تکنیکی نظام میں آکر یہ تصورات مبہم ہو گئے ہیں۔ اسی طرح ضمیروں کا فرق افسانہ بیان کرنے والے راوی سے مختص ہوتا ہے نہ کہ اسے بالذات کوئی تکنیک سمجھنا درست ہے۔ مثلاً ہم یہ نہیں کہتے کہ "پشاور ایکسپریس" صیغۂ متکلم کی تکنیک میں لکھا گیا افسانہ ہے۔

شق دوم (الف) میں رکھی گئی تکنیک حرف عطف "یا" کے دائیں سے بائیں یا بائیں سے ابہام کے سوا کچھ نہیں سمجھاتی کیوں کہ "صرف تصویر کشی" اگر افسانے کی کوئی تکنیک ہے تو مصنفہ کا یہ خیال

منظر کشی الگ ہوتی ہے اور بیانیہ الگ

محل نظر ٹھہرتا ہے اور "بیان" جیسا مجرد لفظ، افسانے میں جس کی تکنیکوں کی کارفرمائی پر مصنفہ نے تنقیدی

ورصرف کردیا ہے ۔ بذاتِ خود افسانے کی تکنیک تو ہو ہی نہیں سکتا کیوں کہ بیان افسانے کا بنیادی وصف ہے ۔ اسے بذاتِ خود صنف افسانہ کا مترادف بھی سمجھا جا سکتا ہے) "مکالمہ" اور "عمل" البتہ جدا جدا یا امتزاجی صورت میں (مصنفہ نے کہا ہے کہ اکثر افسانوں میں یہی امتزاج ہوتا ہے) کسی حد تک افسانوی اظہار کی تکنیکیں ہو سکتے ہیں ۔

(ج) کے تحت آنے والی تکنیک "صرف گفتگو یا مکالمہ" (ب) کے مکالمے کے مترادف ہے ۔ اس لیے اس تقسیم میں حشو کی حیثیت رکھتی ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ جو تکنیکیں اس مقالے میں متعارف کرائی گئی ہیں اس تقسیم میں ان کا ذکر موجود نہیں چناں چہ اس تقسیم کا جواز ؟ اسی طرح مواد ، موضوع اور تکنیک کے فرق کو برتن سازی کی مثال سے واضح کرنے کے باوجود ممتاز شیریں ان کے فرق اور ان کی انفرادی شناخت کو دور تک واضح رکھنے میں ناکام ہیں ۔ مثلاً وہ کہتی ہیں کہ تاج محل کا مواد سنگِ مرمر ہے اس لیے تاج محل تاج محل ہے ، اینٹیں اگر اس عمارت کے مواد کا کام کرتیں تو اس میں نفاست ، نزاکت اور فنکارانہ لطافت کے اوصاف نہ ہوتے ۔ گویا اچھے مواد اور اچھی تکنیک سے ایک اچھی عمارت بن گئی لیکن اس مثال کے فوراً بعد وہ کہتی ہیں کہ صرف مواد یا اچھی تکنیک کسی افسانے کو اچھا نہیں بنا سکتی اور یہ کہ :

> " کامیاب فنکار ہر طرح کے موضوع سے ایک افسانہ تخلیق کر سکتا ہے ، وہ بلند عظیم اور گہرے مواد سے ایک معمار کی طرح مضبوط اور عالی شان افسانے کی عمارت تیار کر سکتا ہے ۔" (تکنیک کا تنوع)

وغیرہ ۔ یہاں مواد اور موضوع کا فرق مٹ گیا ہے ۔ اگر موضوع ہی مواد ہے (اور وہ نہیں ہے جیسا کہ خود مصنفہ بھی اسے تسلیم کرتی ہیں) تو اینٹوں کا تاج محل سنگِ مرمر کے تاج محل کے معیار کو پہنچ سکتا ہے لیکن اپنی مثال میں ممتاز شیریں اس سے انکار کر چکی ہیں پھر یہ تضاد چہ معنی دارد ؟

مختصر مقالہ " رجحانات کا دائرہ " ، رمزیت ، فنطاسٹی ، تمثیل ، اظہاریت ، شعور کی رو اور سرریئلزم کو مشرق و مغرب میں فکشن کے اظہار کے رجحانات کی طرح پیش کرتا ہے لیکن یہی رجحانات "تکنیک کا تنوع " میں فکشن کے اظہار کی تکنیکوں کے طور پر بیان کیے گئے ہیں گویا مواد و موضوع کی طرح رجحان اور تکنیک میں بھی کوئی فرق نہیں پایا جاتا ؟ اور اگر یہ دو مختلف مظاہر ہیں تو ان میں رجحان کیا اور تکنیک کون سی ہے ؟ ممتاز شیریں یہ فرق واضح نہیں کر سکی ہیں ۔ راقم کا خیال ہے کہ تکنیک رجحان بن سکتی ہے جیسا

کہ آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک جدید ناول نگاری کا رجحان بن گئی ہے، لیکن رجحان کو تکنیک نہیں کہا جا سکتا۔

"طویل مختصر افسانے" یعنی مختصر افسانے اور ناولٹ کے بیچ پائی جانے والی افسانے کی ہیئت کو افسانے کی دیگر ہیئتوں سے ممیز کرنے کے لیے ممتاز شیریں مغرب میں لکھے گئے طویل مختصر افسانوں کی طرف زیادہ متوجہ نظر آتی ہیں کیوں کہ اردو میں (جس زمانے میں یہ مقالہ تحریر کیا گیا تھا) اس قسم کی تخلیقات کمیاب ہی کہی جا سکتی ہیں۔ ویسے مقالے کا تقابلی انداز غیر متوازن ہونے کے باوجود مشرق و مغرب کے فکشن کے ابعاد کو خوب واضح کرتا ہوا ہے چاہے اس میں بھی مصنفہ نے جا بجا "تکنیک" پر اظہار خیال کیا ہو۔

تقابلی تنقید ایک ہی صنف ادب میں دو (یا زائد) فنکاروں کی مختلف تخلیقات کو اپنا معمول بناتی اور اس مخصوص صنف اور اس کے اظہار کی تکنیک اور اسلوب کی جانچ پرکھ سے فنکاروں کے ادبی اور ان کی تخلیقات کی ادبی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے۔ "مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر" میں ممتاز شیریں نے انہیں خطوط پر عموماً مغربی افسانے کی اردو افسانے پر تاثر آفرینی کے ساتھ ساتھ چیخوف اور موپساں کے اثرات بیدی اور منٹو کی تخلیقات پر دریافت کیے ہیں۔ "تکنیک کا تنوع" کی طرح مذکورہ مقالے کو بھی مصنفہ کا اہم مقالہ شمار کیا جا سکتا ہے۔

جب یہ ایک مسلمہ تنقیدی حقیقت ہے کہ چیخوف اور موپساں دنیا کے عظیم فنکار ہیں تو تقابلی نقاد کا یہ فرض نہیں ہوتا کہ دونوں کی عظیم تخلیقات میں بھی عظمت کا فرق دریافت کرنے لگ جائے جیسا کہ ممتاز شیریں کہتی ہیں:

"اگر ایک طرف چیخوف کے اچھے افسانوں کو رکھا جائے اور دوسری طرف موپساں کے اچھے افسانوں کو تو یہ فیصلہ کرنا مشکل ہوگا کہ کس کا پلڑا بھاری ہے۔"

چیخوف اور موپساں کے مقابلے میں محولہ افسانوں سے قطع نظر اگر بیدی کے "متھن" اور منٹو کے "بو" کی مثالیں لی جائیں تو کیا ان کی فنی عظمت میں واقعی فرق دریافت کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے؟ تقابلی تنقید کے عمل کے بعد جب متقابل فنکاروں کی عظیم تخلیقات دریافت ہو جائیں تو تقابل کا عمل ختم ہو جاتا ہے اگر یہ عمل روکا نہ گیا تو آپ کسی معیار کو پہنچ ہی نہ سکیں گے جو اس قسم کی تنقید کا مقصد ہوتا ہے۔

"منفی ناول کی ایک مثال" میں ممتاز شیریں کا تجزیہ اور تجزیہ پسند ذہن پوری طرح واضح ہوا ہے۔ راب گریے کے ناولٹ "رقابت" (JEALOUSY) کے تجزیے کی تمہید میں وہ رقمطراز ہیں:

"یہ کتاب پڑھنے سے پہلے میں نے اس پر کوئی تنقید نہیں پڑھی تھی (اور نہ اب پڑھی ہے، یہ تجزیہ اور تنقید میں اپنی طرف سے پیش کر رہی ہوں) لہٰذا صاف اور

تازہ ذہن سے اس کا اثر قبول کیا تھا اور اس ناول کی بھول بھلیاں میں سے راہ نکالنے اور اس کے "جگ ساسعے" خود حل کرنے میں مجھے بڑا ہی مزا آیا تھا۔"

اینٹی ناول یا منفی ناول کا تعارف ممتاز شیریں نے ان الفاظ میں کرایا ہے:

"فرانس میں، ناول میں چونکا دینے والے تجربات کرنے والے نئے اسکول کی قیادت راب گریے نے کی ہے ——— ان ناولوں نے ناول کی ہیئت اور دوسری روایتوں کو سرے سے توڑ ڈالا ہے ——— ان ناولوں کا ہیرو بھی اینٹی ہیرو ہے بے نام ونشان ——— نیم مجذوب ——— قابل رحم مضحکہ خیز، فالج زدہ معطل وجود ——— خارجیت ان (ناولوں) کا فنی اصول ہے ———

تاہم یہ ناقابلِ فہم ہیں۔"

تقابل اس مقالے میں برائے نام ہے اور وہ بھی راب گریے ہی کے ایک اور ناول سے البتہ ناول کا قدم بہ قدم، منظر بہ منظر اور شے بہ شے تجزیہ اس مقالے کی نمایاں خصوصیت بن گیا ہے، اور اس کے معنی کی کھوج مصنفہ کے لیے "خزانے کی تلاش" کے کھیل کی طرح دل چسپ یا اس کے مترادف ہے۔ مگر وہ اپنی ذاتی پسند کے باوجود اختتام پر اینٹی یا تجرباتی ناول کے مستقبل کے تعلق سے کہتی ہیں کہ "یہ دقت پسند، صبر آزما منفی تحریریں نیا ملمع اتر جانے پر کہاں تک زندہ رہیں گی، اس کا انحصار ان کے اندرونی جوہر پر ہے۔" اس جملے میں اردو میں اینٹی ناول لکھنے والوں (بشمول راقم) کے لیے ایک سبق ہے۔

اردو کی واحد باقاعدہ LADY CRITIC ممتاز شیریں جس زمانے میں تنقید لکھنے میں مصروف تھیں اردو کی واحد باقاعدہ ادبی تحریک اپنے زوروں پر تھی اور نئے با صلاحیت فنکاروں پر جال ڈالے جا رہے تھے کہ اس تحریک کا ایک حصہ بن جائیں۔ ممتاز شیریں اس فکری عمل و ردِ عمل کی حاوی کیفیات کے زیرِ اثر ترقی پسند ادب اور تحریک کے تعلق سے گومگو کی صورت حال سے دوچار نظر آتی ہیں جس کی مثال میں ان کے مقالے "ترقی پسند ادب" کا نام لیا جا سکتا ہے۔ اس میں وہ مذکورہ ادب کی من چاہی تعریف متعین کرتی ہیں جس کے مطابق صرف ترقی پسند ادب حقیقت نگاری کا ادب نہیں بلکہ ہر دور میں یہ ادبی مظہر پایا جاتا رہا ہے۔ بعض لوگ اگر ترقی پسندی کو مارکسیت کے مترادف اور اشتراکی نظام کی تشکیل کو اس کی آخری منزل سمجھتے ہیں تو ممتاز شیریں کو ایسا نظریۂ ادب تنگ دامان نظر آتا ہے مگر حقیقت حال تو وہی ہے جو "بعض لوگ" سمجھتے ہیں اس میں بھلے ہی ان کا سامنا تنگ دامانی سے

ہو اسی تنگ داماں ادب کے متعلق پھر مصنفہ نے یہ دعویٰ بھی کیا ہے :

"اس میں شک نہیں کہ اس تحریک کے زیر اثر ہندستان میں بھی اچھا ادب (خصوصاً افسانوی ادب ــــــــ) پیدا ہوا ہے جو کسی بھی ملک کے ترقی پسند ادب کے مقابلے میں پیش کیا جا سکتا ہے "۔

اور "پاکستانی ادب کے چار سال" میں ان کا یہ فیصلہ بھی قابلِ توجّہ ہے : ۔

"ترقی پسندوں کے ہاں کوئی ایسی چیز نہیں ملتی جس کی کوئی ادبی وقعت اور پایہ ہو ــــــــ تنگ نظری اور عصبیت سے تحریک تیزی سے زوال پذیر ہو گئی ہے"۔

تحریک کی حمایت میں لکھتے ہوئے وہ یک بیک مقصدی ادب اور پروپگنڈے کے خلاف ہو جاتی ہیں جبکہ ان کے بغیر تحریک کا تصور ہی محال ہے۔ کبھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود بے مقصد ادب کا پروپگنڈا کر رہی ہیں۔ (تجرباتی اور تجریدی فکشن میں ان کی دلچسپی اس کی غماز ہے) اور کبھی وہ ادب کو "رجائی پیغام" اور "اثباتی اور تعمیری اقدار" پیش کرنے کا ذریعہ بنانا ضروری خیال کرتی ہیں ۔ یہ مقصدیت ہے جو ترقی پسندوں کی اشتراکی مقصدیت سے کسی قدر مختلف ضرور ہے لیکن اسی قدر شدید اور انتہا پسند۔ وہ چاہتی ہیں کہ ترقی پسند ادب میں سنجیدگی، توازن اور اعتدال کی خوبیاں پیدا ہوں۔ غرض ہے کہ اس نمود کے لیے ترقی پسندی کو کسی اور نظریے سے ہاتھ ملانا پڑتا کیونکہ توازن اور اعتدال دو انتہاؤں کے بیچ ہی پیدا ہو سکتے ہیں اور اشتراکیت کے پروپگنڈے کے تعلق سے تو بہر حال ترقی پسند سنجیدہ ہی تھے ۔

"سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی" پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے ممتاز شیریں ترقی پسند تصوّرات سے بہر حال دستکش ہو گئی ہیں، مثلاً وہ کہتی ہیں :

"ادیب کا کام لکھنا ہے ــــــــ لیکن ذہنی آزادی کے بغیر یہ کام سر انجام نہیں پا سکتا "۔

"جبر" ادب پیدا نہیں کر سکتا، جب تک ادیب بے ساختگی سے، آزادی سے نہیں لکھتا، ادبی تخلیق ناممکن ہے "۔

"تخیل" قید میں بار آور نہیں ہو سکتا، جب ذہنی آزادی فنا ہو جاتی ہے، ادب مر جاتا ہے "۔

"ادیب کو مجبور نہیں کیا جا سکتا ۔ اس پر سیاسی قوانین نافذ کرنا سیاسی مقصد

کے لیے اس کی تخلیق کا گلا گھونٹا ہے۔"

ان سب باتوں کے باوجود مصنفہ ادب کی تخلیق کے لیے فن کار کی زندگی سے وابستگی کو ناگزیر قرار دیتی ہیں۔ اسی ضمن میں وہ سیاست کو بھی زندگی کے ایک شعبے کی حیثیت سے اور ادب کے موضوع کے طور پر قبول کرتیں اور اس کے اظہار میں قباحت نہیں محسوس کرتی ہیں۔ مذکورہ مقالے میں فن برائے فن اور فن برائے زندگی کی انتہاؤں کو بحث میں لایا گیا اور پہلے تصور کی تکذیب اور تردید کی گئی ہے۔ اس کا پہلا ہی جملہ یہ کہتا سنائی دیتا ہے:

"جس چیز کے بنانے میں انسانی شعور کو دخل ہو وہ چیز صرف اپنی خاطر باقی نہیں رہتی، اس کا کچھ نہ کچھ مصرف ضرور نکل آتا ہے اسی لیے ادب برائے ادب کا فقرہ بہت ہی گمراہ کن ہے۔"

اور اسے پڑھ کر "تکنیک کا تنوع" میں مولہ انور کے افسانے کا یہ جملہ یاد آجاتا ہے:

"خطِ استوا پہ دن اور رات برابر ہوتے ہیں، مجھے تو یہ گپ معلوم ہوتی ہے۔"

انور کی طرح ممتاز شیریں اس ادبی حقیقت کو کیوں جھٹلا رہی ہیں کہ ادب برائے ادب کا تصور بھی ایک شعوری تصور ہے، خود نمودہ نہیں، کوئی گپ نہیں، اور اگر یہ شعوری تصور ہے تو اس کا کچھ نہ کچھ مصرف بھی ضرور ہے۔ مصنفہ جن تجرباتی افسانوں اور ناولوں کی دلدادہ ہیں وہ زیادہ تر اس تصور کی ذیل میں آتے ہیں، لیجیے نکل آیا مصرف۔

"پاکستانی ادب کے چار سال" پر ممتاز شیریں نے جتنا طویل اور جس پایے کا مقالہ سپردِ قلم کیا ہے، اس کا ساتواں حصہ بھی "پاکستانی ادب" کے چالیس سالہ انتخاب کے سیکڑوں صفحات کی جلدوں کے مرتبین اپنے انتخاب کے لیے نہیں لکھ سکے ہیں، پھر یہ مقالہ چار سال کے عرصے میں تخلیق کیے گئے نمائندہ پاکستانی ادب پر صرف تبصرہ ہی نہیں اس میں مصنفہ کی تجزیاتی اور تقابلی فکر نے ادب کے بعض اہم مسائل پر روشنی ڈالی اور ان کے حل کی مخلصانہ جستجو بھی کی ہے۔ اس کا مطالعہ واضح طور پر یہ حقیقت بھی بیان کرتا ہے کہ اپنے پچھلے مضامین میں درج خیالات کی تکرار سے مصنفہ دامن بچا کر گزر نہیں سکی ہیں یعنی تکنیک، مواد و موضوع، ترقی پسندی، تجربہ پسندی، ادب اور ادیب کا سماج اور سماجی عوامل سے رشتہ، اس کی ذہنی آزادی یا اس پر مسلّط نظریاتی جبر وغیرہ کے مسائل یہاں بھی اپنی پچھلی صورتوں کے ساتھ در آئے نظر آتے ہیں۔ اس تکرار سے احتراز ضروری تھا یہ مقالہ پاکستانی کلچر، اردو کی ہمہ گیری، اسلامی اور ہندستانی تصورات کے امتزاج اور ان کی ضرورت وغیرہ مسائل سے بھی بحث کرتا ہے جس پر ممتاز شیریں کے بعد یعنی گذشتہ دو دہائیوں میں اچھے خاصے مباحث وجود میں آچکے ہیں۔

"تکنیک کا تنوع" اور "مغربی افسانے کا اثر" کی طرح "فسادات پر ہمارے افسانے" کو بھی ممتاز شیریں کا اہم مقالہ قرار دیا جا سکتا ہے جس میں فسادات کی عمرانی، سماجی، سیاسی، مذہبی، اور ادبی جہات پر تیز روشنی ڈالی گئی ہے۔ جو بتاتا ہے کہ تجربات اگر فرد کی ذات پر گزرتے ہیں تو ان کا بیان متاثر کن ہوتا ہے ورنہ دور کی آواز دور کی آواز ہوتی ہے:

"ہمیں گرد و پیش کی زندگی میں ہر طرف فسادات کے بھیانک اثرات نظر آتے ہیں، فسادات نے زندگی کو تہ و بالا کر دیا تھا، اس لیے فسادات نے ہمارے ادب پر صرف اثر ہی نہیں ڈالا بلکہ ادب پر اس طرح چھاگئے کہ عرصے تک اور کسی موضوع پر شاذ ہی لکھا گیا۔"

ممتاز شیریں بتاتی ہیں کہ جنگ اور فسادات خونریزی کے یکساں وصف کے باوجود تاثر آفرینی میں اختلاف رکھتے ہیں، "جنگ میں بہادری کا مظاہرہ ہوتا ہے، اپنے وطن سے محبّت کا اور وطن کے لیے قربانی دینے کا جذبہ ہوتا ہے، لیکن یہاں (فسادات میں) تو قتل عام تھا، نہتے انسان جانوروں کی طرح ذبح کر دیے جاتے تھے" وغیرہ۔

ایسا معلوم ہوتا ہے گویا فسادات بے مقصد تھے، مگر حقیقت یہ ہے کہ فسادی بھی اپنے "بلند آدرش" کے حامی ہوتے اور اس کی سربلندی کے لیے فسادات کی آگ بھڑکاتے ہیں یعنی جنگ اور فسادات کی خونریزی میں مقصد کی عظمت اور پستی کا فرق ہوتا ہے اور یہ فرق ہمارے لیے یعنی فسادات کے شکاروں کے لیے ہے، فسادی ذہن تو اپنے مقصد کی پستی کو بھی عظمت ہی تصوّر کرتا ہے بہرحال ممتاز شیریں نے اس مقالے میں مقصدی اور افادی ادب کے علمبرداروں کی اچھی خبر لی ہے، انہوں نے (مقصدی ادیبوں نے) جس فارمولائی طریقوں سے فسادات پر اظہار خیال کیا ہے وہ مصنّفہ کے نزدیک ریاکاری کے سوا کچھ نہیں۔

اس مقالے کو تخصیصی رنگ دوسرے مقالے "یا خدا" میں ملتا ہے جو فسادات پر قدرت اللہ شہاب کے افسانے کا بھی عنوان ہے اور اس مقالے کے پندرہ میں سے صرف دو صفحات مذکورہ افسانے کو بحث میں لاتے ہیں، باقی صفحات میں فسادات والے مقالے میں محولہ افسانے پھر سے تنقید کی زد میں آگئے ہیں، جس سے مقالے میں تکرار کا عیب پیدا ہو گیا ہے۔ اسی طرح عملی اور تقابلی تنقید کی ایک اور مثال "کشمیر اداس ہے" پر لکھے گئے مقالے میں ملتی ہے جو کرشن چندر کے رپورتاژ "پودے" کی تنقید و تضحیک کے ساتھ فرحت اللہ بیگ کے تخیلی رپورتاژ "دہلی کی آخری شمع" کی تعریف و توصیف میں رطب اللسان ہے۔

---

(۳)

"معیار" کے مقالات اگر فرداً فرداً پڑھے جائیں تو ان میں ہر مقالہ انفرادی موضوع، اسلوب کی پختگی اور منضبط فکر کے تنقیدی اظہار کا نمونہ معلوم ہوگا مگر مجموعی صورت میں ان کا مطالعہ ایک مقالے کو دوسرے مقالے سے اس طرح مربوط کیا گیا ظاہر کرتا ہے کہ تصنیف میں ایک موضوعی تسلسل پیدا ہو جائے ۔ راقم کے اس اظہار کو "معیار" کی کوئی قابلِ تعریف خصوصیت خیال کرنا مناسب نہیں کیوں کہ ممتاز شیریں کی اس تصنیف میں یہ خصوصیت خیال کی تکرار، اظہارِ خیال کے لیے مستعمل لسانی تعملات یا تنقیدی زبان کی تکرار اور خیال کو مدلل بنانے والی مثالوں کی بھی تکرار سے پیدا ہو گئی ہے ۔ مصنفہ نے ایک مقالے کا کوئی حصّہ دوسرے مقالے میں اور دوسرے کا تیسرے مقالے میں شامل کر دیا ہے اور یقیناً یہ عمل غیر شعوری نہیں کہ ادب میں سب سے زیادہ شعوری عمل تنقید ہی کا عمل ہے ۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ممتاز شیریں نے یہ روّیہ کیوں اختیار کیا ؟ ناقد اپنی تحریروں میں کبھی اپنے کسی گذشتہ خیال کو دہراتا بھی ہے لیکن یہ کیا کہ اپنی تصنیف کے تمام مقالے ایک ٹکڑا دوسرے سے پیوست کر کے باہم مربوط کر دیے جائیں جبکہ شاذ صورتوں ہی میں ممتاز شیریں کے مقالے اس کے متقاضی نظر آتے ہیں بلکہ شاید اس پیوندکاری کی ضرورت ہی نہیں رکھتے ۔

ناقد کا تنقیدی عمل اپنی تحریروں کے تعلق سے ایسا تو نہیں ہوتا کہ ایک چیز لکھ لیے جانے کے بعد ناقد اس کے مواد کو یکسر بھلا چکا ہو اور پہلی چیز کے مواد کو لاشعوری طور پر دوسری میں استعمال کر جائے ۔ راقم مصنّفہ کے اس روّیے کو کوئی نام نہیں دے سکتا لیکن اپنی بات کے ثبوت میں "معیار" سے ماخوذ مثالیں فراہم کرنا ضروری سمجھتا ہے :

"چنانچہ Y-YAN نے اپنے ناول "چنگیز خان" اور "باتو خاں" پرانے درویشوں کے قصّوں کے انداز میں لکھے ہیں ۔" (تکنیک کا تنوع)

"چنانچہ V-YAN نے پرانے درویشوں کی قصّہ گوئی کا طرز اختیار کر کے "چنگیز خاں" اور "باتو خاں" لکھا ۔" (رجحانات کا دائرہ)

"YAN نے پرانے درویشوں کی طرز پر "چنگیز خاں" اور "باتو خاں" لکھے ۔" (ترقی پسند ادب)

"اس میں ایک یا دو کردار نہیں بلکہ پورا شہر "آنندی" کا کردار ہے اور غلام عباس نے اسے اپنی ساری گہما گہمی کے ساتھ رستا بستا دکھایا ہے ۔" (تکنیک کا تنوع)

''غلام عباس کے ''آنندی'' میں سارا شہر ہی کردار ہے۔ ایک پورا شہر یہاں اپنی ساری گہما گہمی اور رونق کے ساتھ بازارِ حسن کے گرد رستا بستا دکھایا گیا ہے ''

(طویل مختصر افسانہ)

''ایک اور تکنیک یہ بھی ہے کہ ایک ہی چیز کی مختلف زاویوں سے کئی تصاویر لی جاتی ہیں۔ کئی زاویوں سے دکھلانے پر اس چیز کے مکمل خدوخال اُبھر آتے ہیں ——— اور اس طرح وہ چیز اصل سے قریب تر ہوجاتی ہے اور (اس کی) ہیئت THREE DIMENSIONAL نکل آتی ہے''

(تکنیک کا تنوع)

''وسعت و گیرائی ایک اور طرح سے بھی پیدا کی جاسکتی ہے کہ ایک ہی موضوع پر کئی زاویوں سے روشنی ڈالی جائے اور ایک حقیقت کے کئی رخوں کو پیش کیا جائے یہاں جو شبیہ اُبھرتی ہے، وہ سہ بعدی ہے ''

(طویل مختصر افسانہ)

''عزیز احمد کا افسانہ ''مدن سینا اور صدیاں'' بھی اسی تکنیک میں ایک اچھوتا تجربہ ہے۔ عزیز احمد نے اس تکنیک کو وسیع کینوس میں استعمال کیا ہے۔ یہ داستانیں ملکوں اور مختلف صدیوں کی ہیں لیکن ان سب میں ایک مثلث ہے: عاشق، معشوق اور رقیب ——— قصہ گو ویتال سب داستانوں میں موجود ہے اور اس کا وہ سوال مشترک بھی ''ان تینوں میں فیاض کون تھا؟''

(تکنیک کا تنوع)

''مدن سینا اور صدیاں'' کا موضوع بے شک صدیوں پرانا ہے۔ یعنی رقابت شوہر، بیوی اور عاشق کی مثلث ——— اور راوی کا مرکزی سوال ——— تینوں میں فیاض کون تھا؟''

(طویل مختصر افسانہ)

'' عزیز احمد کے افسانے میں مرکزی تقسیم ''عاشق، معشوق اور رقیب'' کی تثلیث ہے اور ویتال کا وہ ازلی سوال'' ان تینوں میں فیاض کون تھا؟''

(مغربی افسانے کا اثر)

'' اس تحریک (APOCALYPTICS) کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ جنگ کے دنوں کا فوری ردِ عمل ہے۔ فنکار زندگی کی بے پناہ تلخیوں اور گھناونی حقیقتوں سے گھبرا کر فراریت اور

رومانیت میں پناہ لے رہے ہیں"۔ (رجحانات کا دائرہ)

" جو لوگ جنگ اور زندگی کی بڑھتی ہوئی مصیبتوں سے تھک چکے ہیں — — ادب میں فرار ڈھونڈنا چاہتے ہیں۔ ایک اور اسکول قائم ہوگیا ہے جسے APOCALYPTICS کہا جاتا ہے۔ ان کی نگارشات میں رومانیت اور فراریت شامل ہوتی جا رہی ہے"۔ (ترقی پسند ادب)

" فسادات اس طرح ادب پر چھائے رہے کہ کسی اور موضوع پر شاذ ہی لکھا گیا۔ دراصل فسادات ہمارے لیے اتنی بھیانک اور اتنی قریبی حقیقت تھے کہ ان کے پیش نظر کسی اور بات پر نظر ٹک ہی نہ سکتی تھی — — فسادات زندگی پر اثر انداز ہی نہیں ہوئے تھے، انہوں نے زندگی کو تہ و بالا کر ڈالا تھا"۔

(پاکستانی ادب کے چار سال)

" فسادات ہمارے لیے بالکل قریبی حقیقت ہیں، ہولناک، انتہائی بھیانک — — ہمیں اپنے گرد و پیش کی زندگی میں ہر طرف فسادات کے بھیانک اثرات نظر آتے ہیں، فسادات نے زندگی کو تہ و بالا کر دیا تھا — — (فسادات) ادب پر اس طرح چھا گئے کہ عرصے تک اور کسی موضوع پر شاذ ہی لکھا گیا۔ (فسادات پر ہمارے افسانے)

(فسادات پر لکھنے کے لیے ہمارے ادیبوں نے) کچھ اس قسم کا فارمولا بنا لیا:

(۱). انگریزوں کی سامراجی حکومت نے نفرت و نفاق کا بیج بویا،

(۲) تقسیم اور پاکستان کا بننا فساد کی جڑ ہے،

(۳) ان فسادات میں ہندوؤں، سکھوں اور مسلمانوں کا قصور برابر کا بتایا جائے اور سب برابر ذمہ دار ٹھہرائے جائیں،

(۴) افسانوں میں انتہائی غیر جانبداری برتنے کی کوشش کی جائے،

(۵) آخر میں یہ موہوم سی امید کہ یہ نفرت مٹ جائے گی، لوگ محسوس کریں گے کہ وہ صرف انسان ہیں اور پھر ایک نیا انسان جنم لے گا۔

(فسادات پر ہمارے افسانے)

ادیبوں نے بہت ہی محتاط ہو کر ایک تنگ سے راستے کو اختیار کیا اور اپنے لکھنے کے لیے کچھ اس قسم کا فارمولا بنا لیا:

(۱) افسانے میں یہ ضرور بیان کیا جائے کہ انگریزوں کی سامراجی حکومت نے نفرت کا بیج بویا۔

(۲) ہندوؤں اور مسلمانوں کو ہر حالت میں ایک ساتھ مل کر رہنا چاہیئے، تقسیم بہت بڑی غلطی ہے۔

(۳) ان فسادات میں ہندوؤں، سکھوں اور مسلمانوں نے برابر کا حصّہ لیا، سبھی نے ایک ساتھ لوٹ مچائی، قتل و غارتگری اور تباہی میں برابر کا حصّہ لیا، اور اپنی بہیمیت کا ثبوت دیا۔

(۴) اور پھر آخر میں اس موہوم سی امید پر الاپ کہ یہ نفرت مٹ جائے گی، لوگ یہ محسوس کریں گے کہ وہ ہندو ہیں نہ مسلمان بلکہ انسان۔ ایک نیا انسان جنم لے گا، ایک نیا نظام قائم ہوگا جس میں انسان برابر ہوں گے، امن ہوگا۔" (یا خدا)

اس طرح کا خالص فطری انسان منٹو کے ایک بہت پرانے افسانے "ٹیڑھی لکیر" کا ہیرو ہے۔ یہ کردار فطرت سے بہت قریب ہے۔ اس کا چہرہ سیب کو دانتوں سے کاٹ کر کھاتے ہوئے بچوں کی مانند ایک ناقابل بیان خوشی سے تمتما اٹھتا ہے۔ وہ مجلسی آداب کی پروا کیے بغیر اپنے دل کی بات کہہ سکتا ہے کہ مجھے تو آپ سے مل کر خوشی نہیں ہوئی۔ رسوم اور پابندیوں سے اس کی بغاوت کی انتہا یہ ہے کہ وہ شادی کے بعد خود اپنی بیوی کو اغوا کر کے کہیں اور لے جاتا ہے۔"

منٹو کا تغیر اور ارتقاء سے ماخوذ درج بالا پیراگراف کے علاوہ طول طویل دوسرے اجزاء اسی مقالے کے ممتاز شیریں نے منٹو کے فن پر لکھی گئی اپنی ایک باقاعدہ تصنیف "منٹو: نوری نہ ناری" کے پہلے مقالے "یہ خاکی اپنی فطرت میں" میں بھی شامل کر لیے ہیں۔ کسی قدر تصرف سے محولہ پیراگراف کی نقل ملاحظہ کریں:

اس طرح کا خالص فطری انسان ________________

____

____

________________ خوشی سے تمتما اٹھتا ہے گویا اس کا سارا چہرہ گواہی دے رہا ہو کہ یہ سیب بہت لذیذ ہے۔ جو مجلسی آداب کی پروا کیے بغیر ________________

یہ اقتباسات (اور ان کے علاوہ بھی تکرار کی کئی مثالیں "معیار" میں موجود ہیں) ممتاز شیریں کی خود منضبط

اور جو معتبر تنقید میں کیوں دہرائے گئے ملتے ہیں، کسی طرح نہیں کھلتا۔ فنکاروں اور ان کی تخلیقات کی مثالیں دیتے ہوئے بھی ایک خاص تکنیک، رجحان یا موضوع کے لیے ایک خاص فنکار اور اس کی خاص تخلیق یا تخلیقات کے نام مقالات میں بار بار شامل کیے گئے ہیں۔ مثلاً شعور کی رو کا افسانہ ہو تو حسن عسکری اور ان کا افسانہ ''حرامجادی'' سہ بُعدی تکنیک کا افسانہ ہو تو عزیز احمد اور ان کے افسانے ''مدن سینا اور صدیاں'' اور ''تصویرِ شیخ'' اور کرشن چندر اور ان کے افسانے ''ان داتا'' اور ''غالیچہ''، فساد کے موضوع پر ممتاز شیریں اکثر قدرت اللہ شہاب کے افسانے ''یا خدا'' اور کرشن چندر کے ''پشاور ایکسپریس'' اور منٹو کے ''کھول دو'' اور ''ٹھنڈا گوشت'' وغیرہ کی مثالیں لے آتی ہیں۔

بہرحال ''معیار'' میں شامل منٹو کے فن پر لکھے گئے مقالے کے اقتباسات کی ۱۹۹۱ء میں مطبوعہ مخصوص موضوعی تصنیف ''منٹو: نوری نہ ناری'' کے پہلے مقالے میں تکرار ممتاز شیریں کے دونوں تنقیدی مجموعوں میں رابطے کی کڑیاں بن جاتے ہیں۔

(۴)

''منٹو: نوری نہ ناری'' ممتاز شیریں کی وفات سے تقریباً دو دہائیوں بعد شائع کی گئی ہے اور اس میں شامل تمام مقالات (سوائے ''ادب میں انسان کا تصور'') منٹو کے فن کی افہام و تفہیم کے لیے مختص کیے گئے ہیں۔ ''معیار'' میں ''مقالات کو مربوط کرنے کے لیے''۔ جو ایک قسم کی تکرار روا رکھی گئی تھی، ممتاز شیریں کی یہ نئی تصنیف (اس کے مقالات اگرچہ بیس برس پرانے ہیں) مخصوص فکری رخ کی حامل ہونے کے سبب ایک مربوط اور مسلسل تھیسس کی ہیئت اختیار کر گئی ہے۔ اس تعلق سے کتاب کے مرتب آصف فرخی نے صمد شاہین کی یہ روایت بیان کی ہے:

''کتاب کی ترتیب میں وہی التزام رکھا گیا تھا جس طرح انجیل میں ابتداءِ آفرینش سے لے کر زوالِ آدم خاکی تک حکایتِ انسان میں واقعات اور روایات کا سلسلہ ہے''

صمد شاہین نے منٹو پر اس کتاب کا خاکہ بھی ایک یادداشت میں تیار کیا ہے:

انسان کا تصور منٹو کے افسانوں میں

(۱) یہ خاکی اپنی فطرت میں

(۲) بنیادی گناہ: جنس

(۳) ترغیبِ گناہ : حوّا

(۴) کفارۂ گناہ : مریم

(۵) دوسرا گناہ : قابیل

(۶) آخری باب

یہ خاکہ منٹو کے افسانوں کے پس منظر میں انسان کا تصور تو صرف پہلے مقالے میں پیش کرتا ہے لیکن تصورِ گناہ پر عنوانات کی کثرت اور کتاب میں اسی تصور پر تین مکمل مقالات سے ممتاز شیریں کی مخصوص اور منضبط تنقیدی فکر کی نشان دہی ہوتی ہے مذکورہ تین مقالات سے ظاہر مصنفہ کے تصورِ گناہ کی معنویت پر خامہ فرسائی کے ساتھ گناہ اور جنس وغیرہ کی طبعی، اخلاقی، نفسی اور مذہبی نوعیتوں پر بھی نظر ڈالنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

گناہ کا تصور ایک خالص مذہبی تصور ہے اور اخلاقی نظریے سے کسی فعلِ بد کی تمثیل۔ ترکیب "فعلِ بد" میں بھی مذکورہ صفت کا پیدا ہونا ایک مخصوص فکر کی موجودگی کے سبب ہے ورنہ ضروری نہیں ہے کہ "فعلِ بد" تمام افراد کے لیے "فعلِ بد" ہی رہے، ویسے جس اخلاقی قدر کے ساتھ گناہ کا تصور وابستہ ہوتا ہے اسے بالعموم فعلِ بد ہی تسلیم کیا جاتا ہے (اس ترکیب کے مخصوص فوری معنی "جنسی فعل" سمجھی ہیں) عیسائیت میں گناہ کی اصل جنس ہے یا اس کے برعکس جنس ازلی، اصلی یا بنیادی گناہ (ORIGINAL SIN) ہے۔ جو آدم و حوّا کی تخلیق کے بعد شجرِ ممنوعہ کا پھل کھانے کے سبب ارتکاب میں آیا تھا اگرچہ اس روایت کی صداقت میں کوئی شہادت کبھی اور کہیں موجود نہیں کہ شجرِ ممنوعہ کا پھل کھانے کے نتیجے میں آدم و حوّا جنسی فعل (فعلِ بد) کے مرتکب ہوئے ہوں۔ یہ تصور من گھڑت اور جنسیت زدہ اذہان کی پیداوار ہے (بنیادی گناہ جنس نہیں نافرمانی ہے) ہندومت میں، جس کی روایات اور جس کے بصری اور سمعی فنون سبھی جنس کو صد درجہ اہمیت دیتے ہیں اسے عبادت کے مترادف قرار دیا گیا ہے اور اسلام میں بھی شرعی حدود میں یہ گناہ نہیں، گویا یہ اخلاقی جکڑبندیاں اور شرعی حدود ہیں جن سے تجاوز کرنے پر ایک تصور اور ایک عمل پاپ یا گناہ میں ڈھل جاتا ہے۔ عیسائی روایت نے بالراست یا بالذات اس تصور یا عمل ہی کو گناہ قرار دے ڈالا ہے استدلالی فکر و شعور رکھنے والا کوئی فرد جسے من و عن قبول نہیں کر سکتا۔ طبعی اور نفسی زاویوں سے جنس حیوانات میں ایک شدید فعّال جبلت یعنی ایک ذہنی رویّہ ہے جو غیر ہمجنس لیکن ہم ذات حیوانوں کے جسمانی وصال میں اپنے اظہار کی تکمیل کرتا ہے۔ اخلاقی اور شرعی حدود سے قطع نظر یہ طبعی اور نفسی تصور حیوانات میں افزائشِ نسل کا سبب بھی ہے (اسلام بھی اسے محض حیوانی ضرورت نہ سمجھ کر حیوانات بالخصوص انسانوں میں افزائشِ نسل کا سبب

قرار دیتا ہے)۔

حوّا کو خصوصیت سے اور عورت کو بالعموم گناہ کی ترغیب دینے والی ہستی خیال کیا جاتا رہا ہے۔ بائبل میں بھی مذکور ہے کہ عورت کے ترغیب دینے پر آدم نے نیکی اور بدی کے درخت کا پھل کھایا، گویا آدم سے پہلے حوّا گناہ گار ہوئی۔ یہ عیسائی تصوّرات بھی جنس کے ازلی گناہ کے تصوّر کی طرح بے بنیاد ہیں، اور عمرانی نقطۂ نظر سے ان پر ایسے تفکّر کے سائے ہیں جو عورت کو مجرم اوّل اور گناہ گار اوّل قرار دے اور جو انسانی معاشرے میں مرد کی فوقیت اور عورت کی غلامی کی حمایت کرنے والا ہو۔ ہندو اور عیسائی معاشروں نے عورت کو اسی پست مقام پر بٹھایا ہے۔ اسلام اس تفکّر کے خلاف ہے اگرچہ قرآن میں مرد کو عورت پر قوّام کہا گیا ہے۔

ممتاز شیریں نے بھی اپنی تھیسس میں ویلیری کی ایک نظم کے حوالے سے عورت کو "ترغیبِ گناہ" کا نام دیا ہے۔

بنیادی گناہ کے تصوّر سے عیسائی مذہبی علماء کفارۂ گناہ کے تصوّر کی طرف بھی جاتے ہیں کہ مسیح نے سولی چڑھ کر آدم کے گناہ کا کفارہ ادا کیا۔ اب رہ گیا حوّا کے گناہ کا کفّارہ جسے مسیح کو جنم دے کر مریم نے ادا کر دیا۔ کفارے کے یہ تصوّرات بنیادی گناہ کے تصوّر سے کہیں زیادہ افترائی اور جاہلی یورپی فنکاروں کی مصوری اور شاعری وغیرہ کے تخیل کا نتیجہ ہیں۔ مریم کے کفّارے کے تصوّر کو رِلکے اور ڈائلن ٹامس کے حوالوں سے ہماری ناقدہ نے بھی اپنی تنقید کی بنیادی اینٹوں میں رکھ دیا ہے۔

دوسرا گناہ یعنی گناہِ اوّل جنس کے بعد ارتکاب میں آنے والا گناہ (قتل) جس کا تصور دوسرے گناہ کی حیثیت سے بائبل میں بھی موجود نہیں، کولرج اور بائرن وغیرہ کی نظموں کے کردار "قابیل" کے استعارے سے ممتاز شیریں کے یہاں اجاگر ہوا ہے جیسے وہ منٹو کے افسانوں میں قتل و خون کے واقعات کا پس منظر بتاتی ہیں۔ یہ محض ایک طبعی واقعہ ہے جو کسی شدید نفسی ہیجان کے وقوع کے سبب واقع ہو سکتا ہے۔ اس کی سماجی، اخلاقی اور مذہبی تاویلات غیر ضروری ہیں، البتّہ سماج، اخلاق اور مذہب اس خالص طبعی نفسی عمل کو گناہ ضرور قرار دیتے ہیں۔

ان زاویوں سے دیکھا جائے تو منٹو پر ممتاز شیریں کی تصنیف غلط یا شاعرانہ روایات پر کھڑی کی گئی عمارت نظر آتی ہے۔ کوئی افسانہ اگر کسی ایسی روایت کو موضوع بنا کر لکھا جائے تو وہ بھی غلط ہوگا مگر وہ اس لیے قابلِ قبول ہوگا کہ تخیل کی پیداوار ہے لیکن اس قسم کی روایات کی بنیاد پر لکھی گئی تنقید کو فی نفسہٖ قبول کرنا ممکن نہیں چاہے اپنے قائم کردہ مفروضات کے مطابق ناقد نے مثالیں بھی فراہم کر لی ہوں۔ (ویسے ان روایات کا پس منظر

مصنفہ کی تنقید کو تاثراتی رنگ دینے میں ضرور معاون ہے)

ممتاز شیریں کے تصوّرِ گناہ نے عیسائی خطوط کے ساتھ ساتھ اسطوری خطوط پر بھی ظہور کیا ہے جس کی رو سے پہلی عورت پنڈورا دنیا میں ALL OUR WOES لے کر آئی (بنیادی گناہ) ایپی میتھیوز نے اسے قبول کیا (ترغیبِ گناہ) ، اس کے باکس میں انسان کے لیے امید کا تحفہ بھی تھا (کفارۂ گناہ) اور اس کی داستان بھی قصۂ آدم کی طرح پرو میتھیوز کے لہو سے رنگین ہے (دوسرا گناہ) لیکن قصۂ آدم جتنا زمینی اور انسانی سطح پر واقع ہوا ہے یعنی احساس و ادراک پر سریع الاثر اور قابل قبول ہے ، پنڈورا کی داستان محض فنطاشی اور احساس و ادراک کی انسانی سطح سے متاثر نہ کرنے کے سبب اتنی قابلِ قبول نہیں اسی لیے ممتاز شیریں کے یہاں قصۂ آدم ہی پر زیادہ توجّہ ملتی ہے راقم کا خیال ہے کہ یہ مصنّفہ کا تقابلی روّیہ ہے جس نے تصوّرِ گناہ پر لکھتے ہوئے قصۂ آدم کے ساتھ پنڈورا کی داستان کو بھی شامل کرلیا ہے ۔

پھر تصورِ گناہ کی ایک طبعی نفسی سطح بھی ممتاز شیریں نے اپنے مقالات میں واضح کی ہے جو صرف آدم و حوّا کے کردار و عمل ، عظمت و زوال ، طرب و الم اور جذبہ و احساس سے وابستہ ہو سکتی ہے کیوں کہ یہ بہرحال انسانی کردار ہیں ۔ پنڈورا اور ایپی میتھیوز کی طرح محض تخیلاتی کردار نہیں جن میں دوسرا تو غیر انسانی ہی ہے ۔ (انسان کے ضد پرومیتھیوز کا بھائی یا ہمزاد) اور یہی وہ اہم اور صحیح سطح ہے جس سے وابستگی میں منٹو کی ہی نہیں کسی بھی فنکار کے کرداروں کا مطالعہ کیا جا سکتا اور کیا جاتا ہے ۔ ممتاز شیریں کے مقالات میں تصورِ گناہ کے طبعی نفسی کوائف بھی خاصے بحث میں آئے اور تقابل اور تجزیے سے گزرے ہیں ۔ اس تعلق سے آصف فرخی نے ایک انٹرویو کا حوالہ بھی دیا ہے :

"ان میں (منٹو پر لکھے گئے مقالات میں) میں نے اپنے مخصوص تاثراتی اندازِ نقد سے ہٹ کر نفسیاتی زاویۂ نظر سے جائزے لیے ہیں ۔ منٹو پر لکھتے ہوئے میں نے جنسی نفسیات پر بہت کچھ پڑھا ۔ فرائڈ اور ہیولاک ایلس سے لے کر کنسے رپورٹ سیموں دَبوار کی "دوسری جنس" اور کولن ولسن تک ، کیوں کہ منٹو کے افسانے جنسی نفسیات کے مطالعے کے لیے بہت اچھا مواد فراہم کرتے ہیں ۔"

(۵)

اس تصنیف میں ممتاز شیریں کا تنقیدی عمل حوّا اور پنڈورا کے واقعات اور ان کی طبعی نفسی اور

شاعرانہ تاویلات سے شروع ہوتا اور منٹو کے نسوانی کرداروں کے نفسیاتی جائزوں تک پہنچتا ہے۔ "ترغیب گناہ" میں وہ کہتی ہیں:

"منٹو نے اپنی "حوا" کو جو مجسم معصومیت اور مجسم ترغیب ہے، فطرت کی گود میں پہنچادیا ہے۔ "حوا" کشمیر کی جنت میں رہتی ہے کہسار اور مرغزار، جھرنے اور آبشار، فطرت اپنے سارے حسن اور پاکیزگی کے ساتھ یہاں جلوہ نما ہے، اس کے گرد فطرت ہی فطرت ہے اور اس کی زندگی بھی فطری زندگی ہے۔ وہ بکریاں چراتی ہے، دودھ بیچتی ہے، پانی بھرتی ہے شہری زندگی کی کثافتوں سے اور موجودہ تہذیب کی بناوٹوں سے دور، سادہ ابتدائی فطری زندگی"

اس اقتباس میں مصنفہ کا "فطری انسان" کا تصور بھی سمٹ آیا ہے جس پر انہوں نے "نوری نہ ناری" کے پہلے مقالے "یہ خاکی اپنی فطرت میں" میں منٹو کے کرداروں کے توسط سے بحث کی ہے:

"فطری انسان فطری جبلتوں اور تقاضوں، خواہشات اور ترغیبات ہیجان اور ترنگ کا مجموعہ ہے"

چنانچہ ترغیب گناہ اور فطری عورت کے ان مفروضات کے سہارے مصنفہ نے سادتری (چغد)، بیگو (بیگو)، وزیر بیگم (لالٹین)، گھاٹن لڑکی (بو)، کلونت کور (ٹھنڈا گوشت)، مُرکما (پڑھیے کلمہ)، ہلاکت (سرکنڈوں کے پیچھے)، اور لتیکا رانی (   ) وغیرہ کرداروں کا مفصل اور تقابلی جائزہ لیا اور روایتی اور اسطوری حوالوں سے زیادہ نفسیاتی خطوط پر اپنی تنقید کو آگے بڑھایا ہے کیونکہ جنسیات پر فرائڈ اور ہیولاک ایلس وغیرہ کے متعدد حوالے یہاں مصنفہ کے خیالات کی بنیاد بنے ہیں۔ درمیان میں مغربی فکشن کے کرداروں اور منٹو کے کرداروں کی نفسیات میں مطابقت بھی تلاش کی گئی ہے۔ اگرچہ اس مقالے کا اختتام ڈیلیلا، زلیخا، لیڈی میکبتھ، کلائٹم نسٹرا، سلومی پنڈورا، اور حوا کے ترغیبی اعمال کے ذکر ہی پر ہوا ہے۔

منٹو کے نسوانی کرداروں سے ان کلاسک کرداروں کا تقابل یہ حقیقت واضح کرتا ہے کہ کلاسک کردار محض روایتوں اور کہانیوں کے کردار ہیں اور منٹو کے انسانی کرداروں کے مقابلے میں یہ ہم سے بہر حال بہت دور ہیں اس لیے اتنے فطری نہیں جتنے خود منٹو کے کردار ہیں، اور اسی وجہ سے ان کا یعنی منٹو کے کرداروں کا طبعی نفسی تجزیہ نفسیات وغیرہ علوم کی اصطلاحات اور تصورات کے تحت زیادہ حقیقت پسندانہ، مدلل اور کارآمد ہو سکتا ہے جیسا کہ ممتاز شیریں کے تنقیدی اقدام سے ظاہر ہے لیکن شاید مصنفہ اپنے مقالے کو

صرف نفسیاتی اعداد و شمار کا اندراج نہیں بنانا چاہتی تھیں، اس لیے ان کے ساتھ انہوں نے مذکورہ روایتی اور داستانی کردار بھی لاکھڑے کیے جس سے طبی رپورٹ جیسی تحریر کی بجائے یہ مقالہ تقابلی کے ساتھ ساتھ تاثراتی تنقید کا نمونہ بھی بن گیا ہے۔ (اس لیے غلط روایت پر لکھے گئے افسانے کی طرح ایسی ہی روایات کی معنویت اجاگر کرنے والی تنقید نفسیاتی کیس ہسٹری کی نسبت زیادہ قابلِ توجہ ہوسکتی ہے)

عورت گناہ کی ترغیب ہوسکتی ہے، گناہ کی ترغیب دے سکتی ہے (حوّا کے مفروضہ حوالے سے قطع نظر) کیوں کہ اسکی فطرت میں شر کا مادہ بھی موجود ہے لیکن پنڈورا کے باکس میں اُمید کا پایا جانا اس کے گناہ کا کفارہ نہیں بن سکتا۔ وہ اس سے لاعلم تھی کہ میرے باکس میں ایسی کوئی چیز بھی رب الارباب نے رکھ دی ہے (اسے تو باکس کے اندر دن کی خبر ہی نہیں تھی) اسی طرح مریم کا مسیح کو جنم دینا حوّا کے گناہ کا کفارہ نہیں، مصلحتِ خداوندی ہے (اپنے گناہ کا کفارہ خود گناہگار کو ادا کرنا پڑتا ہے) کفارۂ گناہ کے لیے لازم ہے کہ گناہگار کو اپنے کفارہ ادا کرنے کا شعور ہو یعنی وہ کفارے کا اقدام رضا برغبت انجام دیتا ہے نہ کہ مصائب کے باکس میں موجود امید کی اسے خبر نہیں ہوتی۔ مریم کا کفارہ تو یوں بھی ایک شاعرانہ تخیل ہے اس لیے اس کی بنیاد پر منٹو کے خالص انسانی اور فطری کرداروں کی افہام و تفہیم افسانے پر افسانہ لکھنے کے مترادف ہوگی۔

ممتاز شیریں لکھتی ہیں کہ "سڑک کے کنارے" میں عورت ماں بن کر اپنے گناہ کا کفارہ اپنی بچی کی قربانی سے دیتی ہے لیکن واضح رہے کہ یہ عورت ناجائز تعلق یا زناکاری کے گناہ کے بعد ماں بنتی ہے۔ وہ مریم نہیں ہے کہ جس سے بچے کی موت گناہ کا کفارہ بن جائے (کفارۂ گناہ کا عیسائی تصوّر جو صرف مسیح کے کفارے تک محدود ہے، مریم کے کفارے کا بدل نہیں بن سکتا کیونکہ یہ تصوّر بالفرض محال درست بھی ہو تو مریم نے مسیح کو خدا کی مرضی سے جنم دیا تھا نہ کہ مذکورہ عورت کی طرح)

لکھتی ہیں:

"یہاں المیہ صرف نوزائیدہ بچی کی موت کا نہیں ہے (واضح رہے کہ یہ بچی مرتی بھی نہیں) اس سے بڑا المیہ تو یہ ہے کہ ایک ماں اپنی مامتا کا خون کرنے پر مجبور کر دی جاتی ہے اور سماج بے دردی سے عورت کے اس سب سے اہم وجود "ماں" کا بھی گلا گھونٹ دیتا ہے۔"

سماج کو مؤنث کہنے سے قطع نظر "مٹرک کے کنارے" کی عورت اس سماجی تصوّر کے مطابق ہرگز ماں نہیں بنتی جس کی رو سے ایک سماجی رشتے شادی میں بندھنے کے بعد ماں بننا فطری عمل ہے چنانچہ وہ بے دردی سے اس عورت کو ماں بننے نہیں دیتا۔ جو ایک گناہ کے ارتکاب کے بعد ماں بننے یعنی ایک سماجی قدر کو پامال کرنے جارہی تھی۔ چنانچہ اس عورت کی حمایت کرنا اور اس کے پاپ کے پھل کو کفارے کا بدل قرار دینا بے سبب جذباتیت کے سوا کچھ نہیں۔

فرائڈ اور ایلس کے علمی نظریات کو ہمارے یعنی مشرقی معاشرے یا اردو افسانے کے کرداروں پر منطبق کرنا عمومی انسانی نفسیات کے اصول کو بروئے کار لانا ہے لیکن طبعی جنس کے تصورات کی روشنی میں مشرقی کرداروں کو مغربی معاشرے کے کرداروں میں یا اس کے برعکس مغربی کرداروں کی جنسیات کو مشرقی کرداروں میں تلاش کرنا یا دونوں میں مماثلت دیکھنا سماجی، اخلاقی اور مذہبی ہر نظریئے سے غیر مناسب عمل ہے جیسا کہ کفارہ گناہ کے باب میں ہماری ناقدہ نے ایبا بواری، اینا کرینینا، اولنکا، اور نتاشا کے حوالوں سے کوشش کی ہے۔ کیا مشرق و مغرب کے تصورات جنس میں مشرق و مغرب کا فرق نہیں؟ پھر ان کا ایک دوسرے پر اطلاق کیا معنی؟ اس فرق نے مشرقی اور مغربی ماؤں کی نفسیات میں فرق ڈال رکھا ہے اور جو تہذیب ہی کا خاصا نہیں، صدیوں پرانا عمرانی مظہر ہے۔

> "جانکی میں ایک عجیب خودسپردگی ہے ـــــــ بے غرض خودسپردگی۔ وہ اپنے آپ کو مردوں کے حوالے کرتی بھی ہے تو یہ سمجھ کر کہ اس کے ساتھ کی انھیں ضرورت ہے، اس کی ہستی ان کے لیے کارآمد ہے اور اس کا وجود ان کے لیے راحت بخش ہے۔ اس بے غرضی کا مطلب یہ نہیں کہ اس سپردگی میں کوئی قربانی تھی اور جانکی کو خود کوئی لذت اور مسرت نہیں ملتی تھی۔ لذت اور مسرت جانکی خود بھی محسوس کرتی تھی لیکن اسے زیادہ مسرت دوسروں کو مسرت دینے میں حاصل ہوتی تھی۔"

اب چیخوف کی "اولنکا" ایسا ہی کردار ہے تو یہ اس کے معاشرے اور ماحول کا اثر ہے یا سچ پوچھیں تو اس کا "مقدر" ہے، جانکی بھی جس کے سبب یکے بعد دیگرے کئی مردوں سے تعلق قائم کرتی ہے لیکن چونکہ اس تعلق سے اسے بھی لذت و مسرت حاصل ہوتی ہے اس لیے اس کی سپردگی بے غرض نہیں رہ جاتی چاہے آپ لاکھ کہیں کہ وہ اس طرح دوسروں کو خوش کر کے خوش ہوتی تھی۔ اور جب اس میں قربانی کا کوئی جذبہ ہی کارفرما نہ تھا، تو آپ کا تصور کفارہ کس کام کا؟ اسی زاویے سے دیکھیں تو "بابو گوپی ناتھ" کی زینت کون سا کفارہ ادا کرتی ہے؟ "کالی شلوار" کی سلطانہ نے شنکر پر کس گناہ کی پاداش میں خود کو نثار کیا؟ "ممی" کی ممی ایک دلالہ کے سوا کیا ہے جو بہت سے

جوان لڑکے لڑکیوں کو ملاتی اور پاکباز بنی رہتی ہے ؛ اسی طرح "ہتک" کی سوگندھی کو کفارۂ گناہ کے عنوان تلے لانا کفارے کی ہتک ہی ہے ۔ مریم مجدلانی اگر طوائف سے سینٹ بن گئی تھی تو یہ کسی افسانہ نگار کی فکرِ صالح کا نتیجہ نہ تھا ۔ اس کا "مقدر" تھا ۔

منٹو اردو افسانے کا سب سے بڑا حقیقت نگار ہے اور اپنے افسانوں میں اس نے زندگی کو اس کے حقیقی رنگوں میں بیان کیا ہے ۔ یہ سچ ہے کہ اس کے نسوانی کرداروں میں اگر طوائفیں ہیں تو وہ محض طوائفیں نہیں ، انسان ہونے کے ناطے ان میں انسانی جذبات بھی زندہ ہیں ۔ وہ مردوں کو اپنے جسموں سے مسرت کشید کرنے دیتی ہیں لیکن ان سے ممتا بھرا سلوک بھی کرتی ہیں ۔ تو یہ ان کی شخصیتوں کے ذاتی عوامل ہیں جن کے تقاضے وہ کسی نہ کسی طرح پورے کر لیتی ہیں مگر ایسا کرتے ہوئے وہ یقیناً اپنے پیشے کو فراموش نہیں کرتیں اس لیے ان کا گناہ بدستور قائم رہتا ہے ، بلکہ وہ نئے گناہ کے ارتکاب کے لیے تیار نظر آتی ہیں کفارہ تو مریم مجدلانی کی طرح لذتِ گناہ کو تیاگ دینے اور ایک داغ کو دھو کر دوسرے سے دامن بچانے کا نام ہے ۔ مطلب یہ کہ آپ کی ساری ہمدردیوں کے باوجود منٹو کی گناہگار عورتوں کی نفسیات کو کفارے کی ذیل میں نہیں لایا جا سکتا ۔ ان کے ایسے سلوک کو تو طبعی نفسی علوم کے معیاروں ہی سے جانچنا چاہیے ، چاہے ان کا اس قسم کا مطالعہ نفسیاتی کیس ہسٹری کیوں نہ بن جائے ۔

ممتاز شیریں نے "دوسرا گناہ" (قابیل کے ہاتھوں ہابیل کا قتل) ایک تنقیدی مفروضے کی طرح اخذ کیا اور بائرن کے "کین"، شیکسپیئر کے "میکبتھ"، دوستوئفسکی کے "راسکولنکوف"، اور ہیمنگوے کے "قاتل" جیسے قاتلوں سے منٹو کے "ایشر سنگھ" (ٹھنڈا گوشت) اور "قاسم" (شریفن) کا تقابل کیا ہے لیکن اسے "تنقید میں زیبِ داستان" ہی کہا جا سکتا ہے کیونکہ یہ مختصر مقالہ نصف سے زیادہ صرف اپنے مفروضے کی وضاحت کی نذر کر دیا گیا ہے ۔ بہتر ہوتا کہ (قابیل کے مفروضے سے قطع نظر) اسے طول دے کر منٹو کے فسادات پر افسانوں کے کرداروں کی نفسی الجھنیں سلجھائی جاتیں ۔ اس سے ہوتا یہ کہ مفروضے کی وضاحت کا مقالے پر حاوی ہونا گراں نہ گزرتا ۔

صمد شاہین نے اس کتاب کا جو خاکہ دیا ہے اس میں دوسرا عنوان "بنیادی گناہ" کا ہے (دراصل ممتاز شیریں کے تصورِ گناہ کی تھیسس کا عنوانِ اوّل) جس پر آصف فرخی اور صمد شاہین کی اطلاعات کے مطابق

مصنفہ نے ایک طویل مقالہ سپردِ قلم کیا تھا لیکن جو گم ہوگیا یا تلف کر دیا گیا۔ اس کی بجائے ضمیمے کے طور پر ایک ادھورا خاکہ ضرور کتاب میں شامل ہے جو "بنیادی گناہ" کے موضوع پر بڑی حد تک خاموش ہے البتہ عزیز احمد کے تصورِ جنس پر اس کے شذرات میں تنقیدی آراء جمع کی گئی ہیں جنھیں، اگر اس عنوان پر ممتاز شیریں مقالہ لکھتیں تو اصل تحریر میں استعمال کیا جاتا۔ اس ضمیمے کی بجائے "نوری نہ ناری" کے پہلے مقالے میں "فطری انسان" کی تعریف کے تحت بنیادی گناہ کے تعلق سے یہ خیال نظر آتا ہے:

> "فطری انسان فطری جبلّتوں اور تقاضوں، خواہشات اور ترغیبات ہیجان اور ترنگ کا مجموعہ ہے۔ فطری انسان کا تصوّر انسان کے بنیادی گناہ (ORIGINAL SIN) کے انکار سے پیدا ہوا ہے، انسان اپنی افتاد (مصنّفہ اس لفظ کو زوالِ آدم کے مفہوم میں استعمال کرتی ہیں) سے قبل اپنی پہلی معصومیت میں فطری انسان ہے۔"

بنیادی گناہ کا تذکرہ کرنے والا اس اقتباس کا دوسرا جملہ بہر حال وہ تصورِ گناہ نہیں پیش کرتا جو منٹو کے کرداروں پر لکھتے ہوئے ممتاز شیریں نے اختیار کیا ہے یعنی شجرِ ممنوعہ کا پھل کھانے کے بعد جنسی فعل کا ارتکاب۔ مصنّفہ کا ماخوذ نظریہ ان کے فطری انسان کے نظریے سے متصادم ہے، تو زوالِ آدم کو اس فعلِ بد کا نتیجہ نہیں قرار دیتا بلکہ اس سے انکار کے بعد تشکیل پاتا ہے۔ گویا منٹو کے افسانوں میں فطری انسان کی دریافت کرتے ہوئے مصنّفہ کے لیے وہی تصوّر ناقابلِ قبول تھا جس پر "نوری نہ ناری" میں وہ کاربند نظر آتی ہیں۔

حاصلِ کلام یہ کہ 'معیار' کے مختلف مقالات میں مختلف قسم کی تکراروں کے بعد ممتاز شیریں "نوری نہ ناری" کے مقالات میں مخصوص موضوعی، منضبط اور ایک معتبر تنقیدی اسلوب کو گرفت میں لینے میں خاصی کامیاب ہیں۔ انہوں نے منٹو کے کرداروں کے نفسیاتی مطالعات کو محض حقائق اور اعداد و شمار کا اندراج نہیں بننے دیا ہے بلکہ ان کی فوقیت اور تسلّط میں مذہبی اور اساطیری روایات کی تہ بہ تہ معنویت کو بھی شامل کر لیا، اور اس طرح تجرباتی تنقید کے عمل کو جمالیاتی اور تاثراتی رنگوں سے معمور کر دیا ہے۔

●●

خالدہ حسین

نوری نہ ناری

یوں تو بکھرے ہوئے مضامین کی صورت میں منٹو پر بہت کچھ تنقیدی مواد مل جاتا ہے مگر ایک منضبط مطالعے کی کمی ہمیشہ ہی محسوس کی جاتی رہی ہے۔ آصف فرخی کی مرتب کردہ "نوری نہ ناری" اس کمی کو پورا کرنے کی طرف ایک اہم قدم ہے۔ کتاب کے شروع میں مظفر علی سید اور آصف کے مضامین، ممتاز شیریں کی شخصیت اور فن کے بارے میں کتاب کے مطالعے کے لیے، نہایت اہم مواد فراہم کر دیتے ہیں۔ آصف فرخی نے نہایت قلیل عرصے میں اردو ادب میں اپنا ایک وسیع مقام بنا لیا ہے۔ اس کی پہلی تصنیف اور اس کے خود نوشتہ دیباچے کے بعد اس نوجوان کے ساتھ جس قسم کی توقعات وابستہ ہو گئی تھیں وہ پوری ہوتی نظر آتی ہیں، آصف میں دو چیزیں بیک وقت جمع ہو گئی ہیں جو اکثر نہیں ہوا کرتیں۔ ذہانت اور سخت کوشی۔ ادب اور خصوصاً نثر میں ذہانت اور ٹیلنٹ، محنتِ شاقہ کے بغیر ناکارہ۔ آصف فرخی سراپا عشق پیشہ نوجوان نکلا۔ روزگار اور تکمیلِ ذات، دونوں ہی کے جو راستے اس نے منتخب کیے ہیں وہ مسلسل جگر کاوی کے متقاضی ہیں، ترجمہ، تحقیق، تنقید، اور سب سے بڑھ کر مطالعہ، ان سب کو بیک وقت نباہنا ہر ایک کے بس کا روگ نہیں۔

نوری نہ ناری، اردو ادب کے بہت سے خلاؤں کو پُر کرتی ہے۔ اس کتاب کو بہت سی جہتوں سے پڑھا جا سکتا ہے، یہ منٹو کی بازیافت بھی ہے اور ایک کھری فن کارہ کے انکشافاتِ ذات کا سفر بھی۔ یہ سفر اس طرح اختیار کیا گیا ہے کہ موضوع اور مصنفہ گھلتے ملتے بالآخر ایک ہو گئے ہیں۔ ممتاز شیریں نے اپنے آپ کو اپنے موضوع میں شناخت اور قبول کیا ہے۔

اس کتاب کی اہم ترین جہت یہی ہے کہ منٹو ایک عورت کی حوالیاتی دنیا سے کیسا نظر آتا ہے۔ ہم بیک وقت حوالوں کی بے شمار دنیاؤں میں بسر اوقات کرتے ہیں۔ ایک سماجی فرد کے لیے اس کے علاوہ چارہ نہیں۔ حالات

اور ضروریات کے مطابق حوالوں کی دنیائیں ہمارے بے جانے بوجھے بدلتی رہتی ہیں۔ مگر کچھ لوگ ایسے ہوتے ہیں جو ان بدلتے زاویوں سے ذرا اوپر ہو کر زندگی کو ایک کل کی صورت میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ وہ جو اپنے ساتھ ٹھہراؤ رہنا چاہتے ہیں۔ ہر تجربے کی قدر و قیمت ان کے لیے محض ذاتی معاملہ نہیں رہ جاتی۔ وہ خود کو اپنی نوع کا نمائندہ جان کر اس تجربے کی نوعیت کو سمجھنا چاہتے ہیں۔ اگر انسان محض اپنی ذات تک محدود ہوتا تو بڑے سکھ چین سے گزر بسر ہو جاتی۔ اپنی ذات میں اذیتیں، تضادات، اور شکست و ریخت سہہ جانے سے زیادہ سہل راستہ اور کیا ہوگا۔ مگر مصیبت یہ ہے کہ انسان کو یہ تمام تجربے انسانی اور کائناتی رشتوں کے پھیلے ہوئے جال کے تانے بانے میں رہ کر بسر کرنے پڑتے ہیں۔ وہ خود بھی اسی تانے بانے کا ایک حلقہ ہے۔ تب اس کو دوہرا کام کرنا پڑتا ہے اپنی محبتوں اور نفرتوں کو سہنا اور پھر ایجاب و قبول کی منزلوں سے گزارنا۔

سچے اور جھوٹے تخلیق کار کا بنیادی فرق یہی ہے کہ ایک کے لیے اپنے گرد دا گرد تخلیق ہوتے والا ادب زندہ انسانوں کی طرح اہم ہوتا ہے وہ اس کو اسی طرح ردّ و قبول کرنے پر مجبور ہوتا ہے اور اس سلسلے میں غیر جانبدار نہیں رہ سکتا۔ دوسرے کی نگاہ محض اپنی تخلیق، اس کی اچھائی یا برائی پر رہتی ہے۔ ممتاز شیریں نے اپنے دور کے ایک عظیم فن کار کی سائیکی کے ساتھ بہت سوچ سمجھ کر احتیاط اور پوری ذمے داری کے ساتھ رابطہ قائم کیا ہے۔ یوں بظاہر دیکھا جائے تو یہ دونوں دو مختلف دنیاؤں کے باشندے لگتے ہیں۔ مگر ہمارے حوالوں کی دنیائیں بدلتے دیر کب لگتی ہے۔ یہ تو جھیل میں کھلے کنولوں کے دائرے ہیں۔ ساتھ ساتھ، علیحدہ مگر ہلکا سا ارتعاش بھی ایک حلقے سے دوسرے تک لرزش پیدا کرتا ہے۔ کسی ایسے ہی وقت میں ممتاز شیریں نے بھی ایک عورت کی حیثیت سے منٹو کے فن کے ساتھ ایک گہرا رشتہ محسوس کیا۔

منٹو ایک ایسا افسانہ نویس ہے جس کو لڑکپن کی سنسنی خیزی کے بعد ایک سنجیدہ روّیے کے بغیر نہیں پڑھا جا سکتا۔ اب یہاں پر جنس نگاری کا مسئلہ اٹھتا ہے۔ یہ بات انتہائی جہالت اور پسماندگی پر محمول کی جائے گی اگر یہ کہا جائے کہ عورت جنس نگاروں کو پڑھنے میں ایک جھجک یا یوں کہیے INHIBITION بھی محسوس کر سکتی ہے۔ تجسس کی منزل سے گزر جانے کے بعد، جنس جب تک زندگی کے کل میں اپنی کوئی معنویت بناتی نظر نہیں آتی، کچھ لوگوں (عورتوں) کے لیے ایک انجانی رکاوٹ بن سکتی ہے بلکہ اپنی اصل اہمیت آشکار نہیں کر پاتی۔ منٹو کی عظمت جاننے کے لیے یہ بنیادی قدم ہے۔ اس کے افسانے جنس کے تجسس پر آ کر ختم نہیں ہو جاتے۔ نہ ہی لذتیت کو مقصود ٹھہراتے ہیں، وہ رذیلوں کا انکشاف کر کے، جنس کی زندگی کے کل میں ایک

اہم بلکہ بنیادی جزو کی حیثیت سے پہچان کرواتے ہیں۔ منفی رویّوں کے اظہار کے سلسلے میں اس کے ہاں، ایک گہری IRONY -- کے ساتھ ساتھ المیہ کا دبا ہوا احساس موجود ہوتا ہے، پہلی رو میں، اس کے افسانے اپنی کہانی بیان کرنے کی بے پناہ صلاحیت، جاندار مکالمے اور نہایت موزوں حسِ مزاح کا مُرکّب محسوس ہوتے ہیں۔ ان کی چبھن پڑھ چکنے کے کچھ عرصے بعد مضطرب کرتی ہے۔

جبلّت مخلوق کے اندر ودیعت کی گئی فطرت کی رہنمائی ہے۔ زندگی کے چڑھاؤ اور پھیلاؤ کی طرف ایک ایسی قیادت جو بے مانگے ملتی ہے۔ یوں تو ہر جبلّت کا مقصد زندگی کا تحفّظ اور تسلسل ہی ہے مگر سب سے بڑھ کر جنسی رغبت ہی اس کی بنیاد ہے۔ (اور ہم نے ان تمام چیزوں کے بھی جن کو تم جانتے تک نہیں جوڑے بنادیئے) نباتات سے لے کر حیوانات اور انسان تک افزائشِ نسل کا یہ جال ایک سازش کی طرح پھیلا ہے۔ وہ قوّت جو نباتات اور حیوانات میں ایک بے سوچی سمجھی فطرت ہے۔ انسان کے شعور میں آکر ایک بڑی ذمّے داری بن جاتی ہے۔ بنا دی جاتی ہے۔ یہیں سے تمام گڑبڑ شروع ہوتی ہے۔ انسان باقی تمام جبلّتوں پر بھی قابو پانا سیکھتا ہے۔ وہ غصّے کو اپنے تابع کرتا ہے۔ بھوک اور انتقام کی تہذیب کرتا ہے۔ مگر سب سے زیادہ محنت اور قربانی اسے جنس کی جبلّت کو سدھار نے میں دینی پڑتی ہے۔ اس کی وجہ غالباً یہی ہے کہ یہ بہت زیادہ قوی جبلّت ہے بلکہ بنائی گئی ہے۔ ایک منصوبے کے تحت۔ انسان ایک معاشرے میں رہ کر کسی جبلّت کو تابع کرنا، ایک مخصوص صورت میں استعمال کرنا سیکھتا ہے، کبھی اس میں کامیاب ہوتا ہے کبھی ناکام۔ اور یہی وہ جبلّت ہے جس کو وہ سب سے زیادہ دباتا ہے اور اس کو سب سے زیادہ اپنی طرف کھینچتی بھی ہے۔ سو سو روپ بدلتی ہے۔ ہزار رنگ جذبے عطا کرتی ہے۔ انسان بے جانے بوجھے قدرت کے عالمگیر نظام کا اسیر ہے، وہ کوئی فلسفی ہو کہ جاہلِ مطلق۔ قدرت اس کو ایک آلۂ کار کے طور پر استعمال کرتی ہے تو پھر ان تمام جذبوں کی حقیقت اور جواز کیا ہے جو صرف اور صرف انسان کو تڑپاتے ہیں، کہتے ہیں کہ شروع میں نر اور مادہ دونوں روپ انسان کے اندر ہی ہوتے تھے پھر یہ علیحدہ کر دیئے گئے اور آج تک ایک دوسرے کے لیے تڑپتے ہیں کہ اپنی تکمیل چاہتے ہیں، اس کی ہلکی پرچھائیاں اینی مس اور اینی ما ANIMMS ANIMA کے روپ میں انسانی سائیکی کے اندر رہتی ہیں، اس طرح جنس طرفین کے لیے تکمیلِ ذات کا ذریعہ ہونا چاہیئے۔ قدرت کی منشا یہی تھی۔ مگر ہوتا یہ ہے کہ پھر انسان بے شمار مسائل کے تانوں بانوں میں الجھ جاتا ہے اور ایسا نہیں ہو پاتا۔

منٹو کے ہاں عورت کا یہ روپ خاص طور پر ممتاز شیریں کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ اپنی تکمیل اور

اپنی ذات کے قیام و شہود کے لیے دکھ جھیلتی عورت ۔ ممتاز شیریں نے منٹو کی سوگندھی، سلطانہ، نیلم، شاردا، سب میں اپنی تکمیل کے لیے تڑپتی عورت ہی کو دیکھا ہے ۔ وہ بے انتہا گری ہوئی، مظلوم، مقہور اور معتوب ہونے کے باوجود اپنے آپ کو اس حق سے دست بردار نہیں کرنا چاہتی ۔ نہیں کر سکتی کہ وہ بنیادی طور پر اپنی ذات کی تکمیل چاہتی ہے مرد میں ۔ ماں بن کر، بلکہ وہ ماں ہے ۔ یہی اس کی تکمیل ہے اور معراج بھی ۔ اور قدرت کی منشا بھی۔ یہ جبلّت کا کھرا تجربہ ہے ۔ فطرت کی بے ریا رہنمائی ہے ۔ بے غرض قیادت ہے ۔

مگر انسان کا بنایا ہوا نظام اس حقیقت کے ساتھ دوغلہ برتاؤ کرتا ہے۔ نباتاتی اور حیوانی سطح پر عورت کی تکمیل پر شاکر رہنا چاہتا ہے ۔ اس کو ذات اور شخصیت کی تکمیل کے راستے پر نہیں ڈالنا چاہتا، اور دنیا کا کوئی بھی قانون کسی معاشرے کو عورت کی روح اور احساس کا احترام نہیں سکھا سکتا ۔ جب تک کہ یہ خود اس معاشرے کے خمیر میں شامل نہ ہو ۔ حد یہ کہ خود عورت بھی عورت کے اس حق کا شعور نہیں رکھتی ۔ ہمارے ہاں قصاص اور دیت اور شہادت اور خاندانی حقوق کے لیے جھنڈے اٹھائے جاتے ہیں مگر عورت کی شخصیت اور اس کی ذات کی تکمیل اور قیام و شہود کے لیے کسی کی آواز بلند نہیں ہوتی ۔ قصاص خونِ تمنّا کا مانگے کس سے، گناہگار ہے کون، اور خون بہا کیا ہے! نامکمّل انسان صرف مرد ہی نہیں، عورت بھی ہے ۔ اس پر اس کی تکمیل کے راستے کھلے رہنے چاہئیں ۔ ہمارے ادب نے اس کے لیے یہ راستے بہت کم کھولے ہیں ۔ عصمت، بانو قدسیہ، واجدہ تبسّم ۔ جنس کا وہ ادب جو قدرت کی سازش ہے، منصوبہ ہے، عورت اس کا ایک ادنیٰ آلۂ کار ۔ مگر اپنی فطرت کو پورا کر کے اپنے شعور کی برداخت چاہتی ہے ۔ اپنے کاؤنٹر پارٹ کے لیے تڑپ کو حقیقت کے کسی وجدان میں ڈھالنے کی سعی ۔ طبقاتی تفریق اور مردسانہ معاشرے کے استحصال سے نمٹ کر بھی اس کے مسائل حل نہ ہوں گے ۔ اپنی بلند ترین سطح پر وہ خاص ہیئت ہے مگر اس کے لیے اس کو تمام مراحل کا سفر طے کرنا ہے ۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں وہ ان مراحل کے ساتھ براہ راست رشتہ قائم کیے بنا آگے جست لگانا چاہتی ہے ۔ نتیجہ عورت کی جگہ عورت کی پرچھائیں ۔ مجرّد تصوّرات اور بلائے ناگہانی صفت ذہانت ۔ اس سلسلے میں عبداللہ حسین کا ناولٹ "نشیب"، کوئی بہت اچھا ناولٹ نہ ہونے کے باوجود ایک نہایت اہم مرکزی کردار پیش کرتا ہے ۔ وہ عورت جو زندگی کے تمام تجربات سے گذر کر اذیّت میں مبتلا ہے اسے یقین نہیں آتا کہ زندگی بس یہی کچھ ہے ۔ اس کا مرض، اس کی دیوانگی اور کرب بس یہی ہے ۔ کہ زندگی اس کے علاوہ بھی تو کچھ ہوگی! کیا بس یہی کچھ؟ یہی وہ جان لیوا موذی مرض ہے جو دن رات اسے کھولے جاتا ہے اور معاشرہ اسے سمجھنے سے قاصر ہے ۔ ممتاز شیریں نے اس تشنگی کو منٹو کی بدنامِ زمانہ متجسّس نگاری

میں پایا۔

مگر محترم ممتاز مفتی کسی خاتون لکھاری کے ہاں ذرا سا شعور، ذرا سی عقلیت کا شائبہ تک پا جاتے ہیں تو بگڑ اٹھتے ہیں۔ ان کے پاس بہت سے مخصوص الفاظ ہیں جو وہ عورت کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ جذبہ۔ ساز کے تنے ہوئے تار اور مضراب، اور دل اور دھیما لہجہ اور رنگوں اور جذبوں کی پھوار وغیرہ۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ جذبے ہی کی تکمیل ہمیں دانشِ کل تک لے جاتی ہے۔ جذبے کی معراج "قلب" ہے۔ قلب شعور اور وجدان کا آخری انجذاب ہے۔ عورت قلب کے مقام سے بات کر سکتی ہے اور اس مقام تک پہنچنے کی تمنا، اور اس کے لیے جگر سوزی کا پورا پورا حق رکھتی ہے۔ وہ صرف نامکمل عورت نہیں نامکمل انسان بھی ہے۔

ممتاز شیریں نے بہت سی رکاوٹیں اور شکوک پار کر کے منٹو کو سمجھنے کا فیصلہ کیا اور وہ کچھ پا لیا جس کی تلاش میں وہ تھی۔ اس نے ایک عورت کے حوالے سے منٹو کے فن میں خود اپنی دریافت کی ہے۔ وہ پنڈورا ہے تو کیا۔ اس کے ڈبے میں ہزاروں بیماریوں اور اذیتوں کے ساتھ ساتھ امید کا موتی بھی ہے۔ منٹو کے افسانے میں بھی عورت کفارے کی منزل طے کر کے سرخروئی کی طرف سعی کرتی نظر آتی ہے۔

آج کی دنیا میں۔ ان تیس چالیس سالوں میں منٹو کی دنیا کے مقابلے میں گھٹن اور بھی بڑھ چکی ہے۔ ظاہری انا کی تہہ میں جبر کی اینٹیں جڑی ہیں۔ سیاسی چیرہ دستیوں صنعت اور ایجادات کی تیز رفتاری نے اقدار کی رکاوٹوں کو روند ڈالا ہے مگر فطرت کے مقاصد کی تکمیل کے راستے بند کر دیئے ہیں۔ آج کی عورت کے لیے ایک اور مسئلہ پیدا ہو گیا ہے اس کا اپنے کفارے اور اس کی ضرورت پر سے ایمان اٹھ چکا ہے۔ ماں بننا ایک میکانکی عمل ہے۔ یہ جبلت کی وہ سطح ہے جو پودوں اور حیوانوں میں ہوتی ہے۔ اس میں شعورِ ذات کا دخل نہیں۔ کیونکہ ترقی یافتہ ممالک کے ادب اور فن نے شعور کی نفی کر دی ہے۔ ان لوگوں کو دو بھیانک جنگوں اور افراطی معاشرے نے یہی سکھایا ہے۔ اپنی ذات میں شعور کی نفی۔ اور اجتماعی ذات میں مجسم شعور، ظن و تخمین، سود و زیاں کا کمپیوٹر۔ لارنس کے بعد ادب میں جنس ایک گنگ اذیت، کریہہ بے معنویت ہے، وہ لارنس ڈرل ہو کہ اریکا یونگ۔ سارتر یا کامیو۔ ایسے ماحول میں چیخوف کی لیڈی دو داگ اور ٹالسٹائی کی اینا کرینینا پیدا نہیں ہو سکتیں۔ یہ کیلی گیمولا کی واپسی کا عہد ہے!

حیرت کی بات ہے کہ جرمن قوم جو جنگوں کا مرکز رہی، آج بھی نامکمل انسان کا ادب پیدا کر رہی ہے امید کے راستے اس کے سامنے کھلے ہیں۔ باقی ہر کہیں انسان نے اپنی راہیں بدل لی ہیں۔ اب کسی بابو گوپی ناتھ کو فکر کرنے کی ضرورت نہیں کہ زینت کا اس کے بعد کیا حشر ہو گا اس لیے کہ خود زینت ایک بیوی، ایک ماں

بن تو جائے مگر اس کی اہمیت کا شعور نہیں رکھتی۔ یہ کون سی منزل کا مرحلہ ہے وہ نہیں جاننا چاہتی۔ اب فطرت اس کی رہنما نہیں رہی۔

مگر ہاں! یہ کردار ابھی منکشف ہو سکتے ہیں۔ بشرطیکہ مستعار جذبوں کی چھان پھٹک ہو سکے۔ نوری نہ ناری' اس سلسلے میں ایک اہم پیش رفت ہے۔ انسانی رشتوں اور اس کے اندر تعمیری قوتوں کو نہ تو ساختہ روحانیت زندگی دے سکتی ہے اور نہ ہی نظریات کی رسد۔ صرف خود اپنی زندگی جی کر ہی انسان قوت کے سرچشموں کو تلاش کر سکتا ہے، اور اپنی زندگی جینے کے لیے ہمیں ان لوگوں کی بے حد ضرورت ہے جو ماضی حال اور مستقبل پر ذرا اک بلندی سے، اپنی ذات، اور پھر اجتماعی ذات کے حوالے سے نگاہ ڈال سکیں۔ وہ زندہ دلوں میں ہوں یا، دوسری دنیا میں زندگی کرنے والوں میں۔ جو اس کھوج میں ہوں۔ وہ کیا چیز ہے، آہ، جس کے لیے، ہر ایک چپ سینے سے دل اٹھا کے چلے!

ممتاز شیریں نے منٹو کو اسی حوالے سے دریافت کیا ہے۔ اس کا انداز عالمانہ نہیں۔ تخلیقی ہے۔ آج جبکہ ہر دوسرا شخص انگریزی یا اردو کا ایم اے، استاد یا مصنف ہے۔ حوالوں کا ایک انسائیکلوپیڈیا۔ کوئی دریافت کو احساس کے ساتھ ملا دے تو انسان مشکور ہونے کے علاوہ کیا کر سکتا ہے۔ ان مضامین میں حوالے بھی تو خود اپنے شعور کا حصہ بن کر آئے ہیں۔ اساطیر نے ذہن پر یلغار نہیں کی۔ وجود کے حوالے سے اپنے معنی منکشف کیے ہیں۔ سب سے بڑھ کر ان صفحات میں ہم اس ممتاز شیریں سے ملتے اور ہمکلام ہوتے ہیں جو اپنے افسانوں میں محض پرچھائیں ہے۔ یہ ممتاز شیریں اپنی ذہانت، رعنائی اور پھیلاؤ میں اردو ادب میں عورت کی سب سے زیادہ دلآویز شخصیت ہے۔ نوری نہ ناری فن میں اپنی ذات کو تلاش کرنے اور پا لینے کا سفر ہے۔ یہ سفر در سفر ہے کہ ہم بھی ممتاز شیریں کے ساتھ اس سفر پر چل نکلتے ہیں۔ گپھاؤں اور پاتالوں میں۔ خطرناک حد تک گہرے انسانوں کے درمیان نہتے۔ مگر یہ ممتاز شیریں کا کمال ہے کہ وہ ہمیں صحیح سلامت واپس لے آتی ہے شاید اس لیے کہ وہ خود محفوظ و مامون ہے۔ ناکامی۔ لاچاری۔ ضعیفی کی پہنچ سے دور۔ ایک مسلسل ناتمامی کے پڑاؤ پر۔ جہاں پر رکنے والوں کے لیے نہ خوف ہے اور نہ ہی وہ غمگین ہوں گے۔

●●

[بشکریہ "ماہ نو" کراچی]

نثار عزیز بٹ

ممتاز شیریں کے آخری لمحات

اسے خوش قسمتی کہیئے یا بدقسمتی۔ ہر فنکار اور ہر لکھنے والا اپنی ذات کے گرد طرح طرح کے حصار تعمیر کرکے اپنے آپ کو دوسروں اور بعض اوقات اپنی نظروں سے بھی اوجھل کرلیتا ہے۔ اور یوں آپ ان کو جانتے بھی ہیں اور بالکل نہیں جانتے۔ یہی عمل بڑے عرصے تک میرے اور ممتاز شیریں کے درمیان ہوتا رہا۔

ان سے میری پہلی ملاقات ۱۹۵۵ء میں منٹو کی یاد میں ایک جلسے کے ذریعے کراچی میں ہوئی۔ مجھے یہ واقعہ یاد نہ تھا۔ کیونکہ کراچی کے ادبی حلقوں میں نووارد ہونے کی وجہ سے ان دنوں میں بہت سے لوگوں سے پہلی مرتبہ ملی تھی انہوں نے خود ہسپتال میں اپنے آخری دنوں کے دوران ہماری پہلی ملاقات کا ذکر کیا اور پھر مجھے یاد آگیا کہ بڑی بشاشت اور دلچسپی سے انہوں نے مجھ سے پوچھا تھا "آپ کا تعلق ایران سے ہے؟" اور میں نے کہا تھا "نہیں، لیکن ہمارے گھر میں فارسی بولی جاتی ہے"۔ اس کے بعد وقتاً فوقتاً ملاقات ہوتی رہی۔ کسی محفل میں یا ادیبوں کے کسی اجتماع میں۔ لیکن جو دس سال ہم نے کراچی میں گزارے اس کا بیشتر حصہ ممتاز شیریں نے بنکاک اور ترکی میں گذارا۔ اور اس طرح یہ ملاقاتیں بڑے وقفے سے ہوتی رہیں۔

۱۹۶۷ء میں ہم راولپنڈی آئے، تو معلوم ہوا کہ صمد شاہین اور ممتاز شیریں اسلام آباد میں ہیں۔ پنڈی اسلام آباد کی غیر علمی، غیر ادبی فضا میں ان کا اور چند اور رفقاء کا دم غنیمت نظر آیا۔ لیکن بچپن اور نوجوانی میں جس تیزی اور بے ساختگی سے دوستیاں آگے بڑھتی ہیں، وہ بعد میں ممکن نہیں رہتا۔ جیسے دو مہینے میں ایک آدھ بار ملاقات ہو جاتی۔ کبھی ہم چلے جاتے۔ کبھی وہ آجاتے۔ دوستی کے سلسلے میں خاص طور سے آہستہ رو ہوں۔ اور سمجھتی ہوں کہ دوستیاں پائیدار نہیں ہوتیں۔ اگر ان میں قریب آنے کی خواہش بے ساختہ اور وجدانی نہ ہو۔ چنانچہ دو ایک بار مجھے خیال آیا بھی کہ ممتاز شیریں سے ذاتی سطح پر ملاقات ہونی چاہیئے۔ اور میں نے ان سے یہ تجویز بھی پیش کی، کہ وہ کسی روز پورا

دن میرے پاس آکر گذاریں۔ لیکن جب وہ فارغ ہوتیں میں شہر سے باہر ہوتی۔ جب میں فارغ ہوتی تو وہ معروف ہوتیں اور اس طرح یہ تجویز عمل میں نہ آسکی۔ اس کے باوجود ہم چاروں غیر محسوس طریقے سے ایک دوسرے کے قریب آنے لگے۔ تنقیدی یا عقلی عمل کی وجہ سے نہیں وجدانی طور پر انسانی سطح پر۔

ادبی رسالوں، ادبی تحریکوں اور ادب کے عروج کے دور کی ممتاز شیریں کیسی تھیں۔ یہ میں آپ کو نہیں بتا سکتی کہ اس دور میں میں ان کو نہیں جانتی تھی۔ دور دور سے میں نے ان کے مضامین پڑھے تھے، اور ان کا شہرہ سنا تھا۔ بحیثیت قاری ان کی کہانیوں سے مجھے ایک نیم شعوری شکایت یہ تھی کہ ان کی اکثر و بیشتر کہانیوں میں ایک قدرے خام خودستائی جھلکتی۔ ان کے تنقیدی مضامین مجھے زیادہ پسند تھے۔ لیکن جہاں وہ اپنے بارے میں لکھتیں پھر خودستائی کا تاثر غالب نظر آتا۔ یوں تو خودپسندی اور خودستائی فنکاروں کا خاصہ ہے۔ غالب، میر اور ٹالسٹائی جیسے فنکاروں نے بلا تامل اپنی عظمت کا اعلان کیا ہے لیکن زیادہ تر فنکار اپنی انا کو بالمقابل کی نظروں سے اوجھل رکھتے ہیں تاکہ ربط کے عمل میں خلل نہ پڑے۔ ہاں کسی فنکار کی شخصیت اتنی وسیع اور ہمہ گیر ہو کہ انانیت کا جھگڑا ہی ختم ہو جائے اور بالمقابل خود ہی ہتھیار ڈال کر اس کی چھاؤں میں حفاظت محسوس کرتے اور سستانے بیٹھ جائے، تو وہ اور بات ہے۔ بہرصورت ممتاز شیریں کے ہاں خودستائی کا انداز مجھے ذاتی طور پر کھلتا تھا۔ جب ہماری ملاقاتیں بڑھیں تو بڑے تعجب سے میں نے دیکھا کہ ذاتی میل جول میں ان میں انانیت کا دور دور پتہ نہ ملتا تھا۔ گفتگو کے دوران وہ اکثر خاموشی سے مسکراتی رہتیں۔ بحث زیادہ گرم ہو جاتی اور صمد شاہین ان سے کسی تفصیل کے سلسلے میں کوئی سوال پوچھتے تو وہ خندہ پیشانی اور حاضر ذہن سے جواب دیتیں۔ لیکن کسی وقت بھی اپنی ذات اپنی رائے یا اپنی شخصیت کو حاضرین محفل پر مسلط کرنے کی کوشش نہ کرتیں۔ ہاں ان کی ساڑھیاں ہمیشہ شوخ رنگ کی ہوتیں۔ گویا رنگ کے ذریعے وہ محفل میں اپنی موجودگی کو نمایاں کرنا چاہتی ہوں۔ شاید ان کے اس رویے کی بنا پر چند سال پیشتر میں نے کراچی کے ادبی حلقوں میں چند لوگوں کو یہ کہتے سنا تھا کہ ممتاز شیریں خود نہیں لکھتیں بلکہ صمد شاہین ان کے نام سے لکھتے ہیں۔ یہ بات چونکہ ہر خاتون لکھنے والی کے لیے بلا تامل کہی جاتی ہے اس کی میرے نزدیک کوئی اہمیت نہ تھی۔ مجھے پشیمانی اس بات کی ہے کہ میں نے ان کی کہانیوں اور ان کی ذات کے موازنے کو بروقت محسوس نہ کیا، اور یوں یہ خلش ہمیشہ کے لیے میرے دل میں رہ گئی کہ جس حصار کے پیچھے وہ اپنی ذاتی اور ادبی شخصیتوں میں تقسیم علیحدہ علیحدہ محصور رہیں۔ وہ حصار گر جاتا تو کیا ہوتا؟ اپنی ذاتی سطح میں وہ حلیم الطبع منکسر المزاج اور آخری حد تک بے غرض تھیں، جو اوصاف وہ اپنے بعض مرکزی کرداروں کے ذریعے اپنے آپ سے منسوب کرتی تھیں۔ اور جو مجھے شروع میں گراں گذرے تھے۔ دراصل

ان میں موجود تھے اور اس حد تک موجود تھے کہ بالآخر ان کی ذاتی شخصیت نے نقاد اور مصنف کو باہر دھکیل دیا اور آخری چند سال وہ صرف اپنی ذاتی حیثیت میں موجود رہیں، کوئی بھی شخصیت متوازی تقسیم کی زیادہ دیر متحمل نہیں ہو سکتی یا اسے متضاد اوصاف کو یکجا کر کے سلجھانا ہوتا ہے یا پھر دونوں میں سے ایک جزو کا انتخاب کرنا ہوتا ہے۔ "کفارہ" کے بعد ممتاز شیریں نے اپنی ادبی حیثیت کے بدلے اپنی ذاتی حیثیت کو چن لیا۔ اور اس راہ پر چل نکلیں جو بالآخر مکمل خاموشی پر ختم ہوئی۔ پہلے ادبی اور پھر ابدی۔

کوئی چار پانچ ماہ اُدھر میں نے محسوس کیا کہ کوئی بہت ہی گمبھیر اور خاموش کش مکش ممتاز شیریں کے اندر جاری ہے اس خاموش کش مکش میں اتنا زور تھا کہ انہوں نے ایک لفظ بھی مجھ سے نہیں کہا لیکن ایک اندرونی اضطراب اور بے چینی مجھے اس امر پر مجبور کرنے لگی کہ میں ان کے قریب پہنچوں۔ افسوس کہ اس مرحلے پر بھی میں نے اپنی مخصوص آہستہ روی سے کام لیا اور جس تیزی سے ان کے قریب پہنچنا چاہیے تھا اسے دخل در معقولات سمجھ کر دل ہی دل میں سوچتی رہی کہ کیا کروں؟

ایک صبح وہ ہماری ایک دوست اور میں دستکاری کی ایک نمائش سے واپس آئے تو ان کے گھر میں ان سے تفصیلی گفتگو ہوئی۔ ان کی تنقیدی صلاحیتیں محفوظ تھیں میں نے انہیں کام کرنے پر اکسایا۔ میں چونکہ خود اپنے سلسلے میں تخلیقی عمل کی راہ میں ذہنی رکاوٹوں کے مسئلے کا مطالعہ کر رہی تھی اس لیے میں نے ان کی کہانیوں کا پلندہ اٹھایا۔ اور گھر آکر انہیں اس خیال سے پڑھنے لگی، شاید یہ معلوم ہو سکے کہ وہ کیوں نہیں لکھ پا رہی ہیں۔

اب میں سوچتی ہوں کہ ان کا کام "نوری نہ ناری" پر آکر رک جانا ایک اہم بات ہے۔ "میگھ ملہار" کے دیباچے میں وہ لکھتی ہیں:

> "میرے پہلے دور کے ہر افسانے میں انسانی فطرت کی نیکی پر زور دیا گیا ہے اس کی وجہ یہ تھی کہ اس زمانے کے ترقی پسند ادب میں زندگی کے تاریک پہلوؤں، تلخ حقیقتوں اور برائیوں اور کجرویوں کے افسانے پڑھ پڑھ کر مجھے یہ احساس ہوا تھا کہ میں انسانی فطرت کی اچھائیوں اور اثباتی قدروں کو پیش کروں۔ میری اس کوشش میں خلوص شامل تھا، اور شاید وہ پہلی معصومیت بھی جو گناہ کے وجود سے اگر منکر نہیں تو خود بے خبر ضرور تھی۔ یا ایسا بھی ہو سکتا جیسا موسیو دانئیل اپیر نے کہا کہ میں انسانی سرشت میں شر کے وجود سے آگاہ ہونے کے باوجود اس شر کو چھوتے ہوئے ڈرتی

تھی۔ "دیپک راگ" میں "میں نے پہلی مرتبہ اس شر کو چھونے کی ہمت کی ہے۔"
گویا شر کو چھونے کی ہمت کا محرک ان کا عقلی تھا چنانچہ اس مضمون میں آگے چل کر وہ کہتی ہیں:۔

"بڑے بڑے ادیبوں اور نقادوں کی رائے میں شر کے تصور کے بغیر کوئی گہرا ادب تخلیق نہیں ہوسکتا۔ شر کے وجود کو تسلیم کر لینے کے بعد مجھ میں آہستہ آہستہ نامکمل انسان کا وہ تصور گھر کرتا گیا۔ جو معصوم فطری انسان کے تصور سے بالاتر ہے جس میں انسان خیر و شر کا مجموعہ ہے، اور اس کی فطرت کے ان دونوں پہلوؤں میں مسلسل اندرونی کش مکش جاری رہتی ہے۔ بڑے ادب میں انسان کا یہی تصور ہے۔ آگے چل کر یہی تصور منٹو پر میری کتاب "نوری نہ ناری" کا مرکزی موضوع بنا۔"

تو گویا "نوری نہ ناری" کے ذریعے وہ انسان کو خیر و شر کے مجموعے کے طور پر قبول کرنا چاہتی تھیں۔ یہ نامکمل مضامین میں نے نہیں پڑھے، اس لیے مجھے معلوم نہیں کہ خیر و شر کے امتزاج کو انہوں نے کس رنگ میں لیا بلکہ "میگھ ملہار" اور "دیپک راگ" کو بھی میں نے ان کی موت کے بعد غور سے پڑھا۔ انہیں معلوم تھا کہ "دیپک راگ" میں انہوں نے شر کو جس پہلو سے پیش کیا تھا، وہ شر کا سطحی سا پہلو تھا کیونکہ وہ نقاد بھی تھیں۔ عقلی طور پر کسی نظریے کو تسلیم کر لینا ایک بات ہے روح کی گہرائیوں میں کسی حقیقت کو قبول کر کے اس کے ساتھ جینا دوسری ابھی میں ان کے مضامین پڑھ ہی رہی تھی اور سوچ رہی تھی کہ کسی طرح انہیں دوبارہ لکھنے پر آمادہ کیا جائے کہ شومئ قسمت سے وہ بیمار ہو کر ہسپتال جا پڑیں۔ اور یوں جب وہ موت کے دروازے پر تھیں میرا ان سے ذہنی قرب کا دور شروع ہوا۔

ہسپتال میں ان کے دو تین ماہ خود میرے لیے ایک روح فرسا تجربہ ہیں اور یہ تجربہ ابھی اتنا نیا ہے کہ میں اپنی آہستہ روی کے پیش نظر اسے وقت اور فاصلے کے تناظر میں جما کر صحیح طور پر نہیں دیکھ رہی۔ یہی وجہ ہے کہ آج کی محفل میں جب مجھے مضمون پڑھنے میں تامل ہو رہا تھا لیکن ساتھ ہی ساتھ ایک اندرونی اصرار بھی تھا کہ میں اس تعزیتی محفل میں ان کی اس ذات کو خراج پیش کروں جس کے نیچے انہوں نے ادیب اور نقاد کو دفن کر دیا۔ اور اگرچہ اس مقبرے پر انہوں نے جو پُر ایثار شخصیت تعمیر کی وہ آخری دنوں میں خود فن کی حدوں کو چھونے لگی تھی۔ لیکن اس طرح کا فن وہ خود محفوظ نہ کر سکتی تھیں، اس کے لیے کسی دوسرے فنکار کی ضرورت ہے۔

عقلی طور پر ممتاز شیریں نے انسان کو خیر و شر کا مجموعہ تسلیم کر لیا تھا لیکن اپنے اندر اور اپنے گرد و نواح میں شر کے ساتھ کوئی خاطر خواہ سمجھوتہ نہ کر پائیں۔ اس ناکامی نے ان کے قلم کو بہت حد تک خاموش

کر دیا۔ لیکن میں گواہ ہوں کہ اپنے آخری دنوں میں اپنی ذات کے اندر نہ صرف وہ شر پر بلکہ اپنی انا پر بھی مکمل فتح حاصل کر چکی تھیں۔ یہ ایک تنہا اور خاموش فتح تھی جس کا انہیں کوئی شعوری احساس نہ تھا۔ اس لیے انہوں نے اس کا کوئی صلہ طلب نہ کیا۔ نہ فن کی صورت میں۔ نہ تحسین دوستاں کی صورت میں نہ بقائے دوام کی صورت میں۔ ان کی موت سے ایک روز پہلے میں نے ان کے سفید ہوتے ہوئے چہرے سے خوفزدہ ہو کر زندگی کی طرف لوٹ آنے کی ایک آخری اور خام ترغیب دیتے ہوئے انہیں کہا: "ابھی تو آپ کو صحت مند ہو کر اپنے موجودہ تجربے کے بارے میں لکھنا ہے"۔ وہ بڑی نرمی سے مسکرا کر مجھے دیکھ رہی تھیں۔ یہ بات سنتے ہی ان کی آنکھوں نے پردہ سا اوڑھ لیا۔ اب میں سوچتی ہوں کہ اس لمحے وہ ہر قسم کی ہوس سے آزاد ہو چکی تھیں اُس ہوس سے بھی جو لکھنے والے کو ہر اہم تجربے کا بیوپاری بنا دیتی ہے۔ چاہے وہ تجربہ اس کا اپنا ہو یا کسی اور کا۔

جتنا عرصہ وہ بیمار رہیں۔ مجھے ایسا محسوس ہوتا رہا کہ وہ ایک بے پناہ اندرونی تنہائی کے لامحدود سناٹے میں ڈوبتی جا رہی ہیں۔ ایسے میں ان تک پہنچنے کی کوشش میں بے طرح ہاتھ پاؤں مارتی رہی کئی بار لمحاتی طور پر میں ان کے قریب پہنچ بھی گئی۔ لیکن وہاں مجھے اپنا آپ صحرا میں ایک دھبے کی طرح نظر آتا کہ ان کی اندرونی تنہائی اور میرے قرب کا کچھ بھی تناسب بنتا تھا۔ ان کی یہ تنہائی شاید اس خلا سے ماخوذ تھی۔ جس میں انہوں نے اپنے اندر کے فنکار کو دفن کیا تھا۔ صوفی فنا فی اللہ ہونے کی سعی کرتا ہے تو اپنی ذات سے اوپر اٹھ کر اپنی وسعت کا سامان کرتا ہے۔ فنکار اپنی انا کو فن میں گھولتا ہے تو وہ بھی دراصل اپنی بقا کا جتن کرتا ہے کہ اسے طبیعی موت کے بعد زندگی کی ہوس ہے۔ ممتاز شیریں نے بھی اپنے مضامین میں اس نظریے پر بحث کی ہے کہ فن موت پر غلبہ پانے کی کوشش ہے چنانچہ جب انہوں نے اپنی پوری صلاحیتیں بروئے کار لانے سے پہلے اپنے فن کو تیاگا۔ تو انہیں معلوم تھا کہ وہ موت کے خلاف جدوجہد سے دست بردار ہو گئی ہیں۔ ایسا انہوں نے کیوں کیا؟ اس کا جواب ابھی او تلاش کرنا ہے شاید شر کے انتقام سے مغلوب ہو گئیں یا اپنی کسی کسوٹی پر پورا اترنے کو انہوں نے زندگی پر موت کو ترجیح دی یا پھر شاید بے غرضی اور منکسر المزاجی نے انا پر آخری فتح حاصل کر لی۔ تو ان کا فنا سے مکمل سمجھوتہ ہو گیا۔

[حلقۂ ارباب ذوق کی تعزیتی محفل میں پڑھا گیا۔]

●●

[بشکریہ "قند" مردان)

ممتاز شیریں

کفّارہ

ایک کاغذ بالکل سادہ اور سپید میرے آگے بڑھایا گیا۔ میری کور ہوتی ہوئی آنکھیں جو تاریک خلا میں بھٹک بھٹک کر تھک رہی تھیں۔ اس مکمل سپیدی پر جم کر رہ گئیں۔

اچانک میری نظر کے آگے اس سپیدی پر کالا رنگ انڈیل دیا گیا، گہرا قطرہ بہ قطرہ گرتا اور پھیلتا ہوا۔ پھر یہ کالا رنگ خشک ہو کر سفید کاغذ پر ایک چوڑی پٹی کی شکل میں محیط ہو گیا۔

مشیت کے ہاتھوں نے لکھا اور لفظوں کی لکیر کی طرف اشارہ کیا۔ جبر و قہر کی آواز آئی۔

"اس پر دستخط کر دو۔"

سیاہی کی گنجان چوڑی پٹی کے نیچے میں نے کانپتے ہوئے ہاتھ سے دستخط کر دیئے۔

میں نے اپنی موت کے فرمان پر دستخط کر دیئے۔

موت دریچے سے لگی ہوئی تھی۔ مجھ سے ذرا سا دور کھڑی تھی اور مجھے اپنے عشوہ و انداز سے للچا رہی تھی وہ ہیجان خیز اور شہوت انگیز تھی۔ بھری بھری گدرائی ہوئی رانیں، کولہوں کی گولائیاں جلد سے چپکے ہوئے اسکرٹ سے پھٹی پڑ رہی تھیں۔ اس کے چہرے پر ریوے لان یا ہیلنا روبنسٹائن کا میک اپ چڑھا ہوا تھا۔ دہکتے ہوئے سرخ ہوسناک ہونٹوں پر حقارت اور سفاکی کا تبسم لیے وہ کہہ رہی تھی یہ زندہ نہیں رہے گی۔

"نہیں نہیں ڈاکٹر بیانا کورن ایسا مت کہو۔" سفید براق فرشتۂ رحمت نے چیخ کر کہا۔ اس نے تیزی سے اپنے منہ پر ہاتھ رکھ دیا تاکہ میں اس کی چیخ نہ سننے پاؤں۔ وہ سرگوشی میں ملتجیانہ انداز سے کہے جا رہی تھی "نہیں ڈاکٹر اسے بچا لو، ہم سب کو اس سے بڑا لگاؤ پیدا ہو گیا۔ کیسی پیاری موہنی سی ہے ——— اس نے کتنی بے جگری سے، کیسی ہی مردانہ ہوش طاقت اور قوت برداشت کا مظاہرہ کیا ہے۔ تین دن سے درد کی اذیت میں مبتلا ہے مسکراتی

رہی ۔ ایک چیخ ' ایک کراہنے کی آواز تک اس کے ہونٹوں سے نہیں نکلی ۔"

گہرے پنسل سے کھنچی ہوئی مصنوعی ابروؤں کی کمانیں تن گئیں درشت آواز نے کہا "تم لڑکیاں کتنی جذباتی بن سکتی ہو ، علاج میں جانبداری یا تعلق سے کام نہیں لیا جاتا ہے ، سمجھیں ۔ ضابطہ کی پابندی میں جذباتیت کا دخل نہیں ہونا چاہیئے ۔ امراض کا علاج ایک سائنس ہے ۔ تمہیں ہر مریض پر مکمل بے تعلقی سے خالی از جذبات ہو کر توجہ دینی چاہیئے ۔ اس مریضہ میں یا کسی اور مریضہ میں تمہارے لیے کوئی فرق نہیں ہونا چاہیے ۔ فرق ہے تو صرف اتنا کہ اس مریضہ کا معاملہ زیادہ خطرناک اور پیچیدہ ہے ۔ زندگی کی امید بہت کم ہے ۔" کوئی جلتے جلتے یہ الفاظ سُن کر رک گیا جیسے اسے سخت تکلیف ہوئی ہو اور مڑ کر تلخ لہجے میں پوچھا "کیا انسانی زندگی کی کوئی قیمت نہیں ہے ؟ یہ مریض تمہارے لیے صرف ایک "کیس" ہے ؟ خدا کا شکر ہے ! ڈاکٹر سپانا کورن کہ یہ کیس تمہارے ہاتھوں میں نہیں ہے ۔ ڈاکٹر اسپنگلر اس مریض کو بچانے کے لیے کوئی کسر نہیں چھوڑیں گے اور ہر قیمت پر اس کی زندگی بچانے کی کوشش کریں گے ۔ میرے لیے یہ زندگی بہت قیمتی ہے ۔" بہت عزیز ۔"

اور وہ جو موت تھی ' اس نے بے پروائی سے اپنے کندھے سکوڑ کر کی بات سنی ان سنی کر دی ۔" زیادہ سے زیادہ دس فیصد امکان ہے اس کے زندہ بچنے کا ۔" اس نے حرفِ آخر کے طور پر اپنے ہاتھوں کو اُٹھاتے ہوئے کہا ۔ وہ کلیٹمنسٹرا کے ہاتھ تھے جن کے ناخنوں سے خون کی بوندیں ٹپک رہی تھیں ۔

جواب کی سفاکی سے مجروح ہو کر پیار میری طرف اس طرح بڑھا جیسے اپنی آغوش میں لے کر موت کے آگے سپر بن جائے گا ۔

میں نے آنکھیں بند کر لیں اور موت کا انتظار کرتی رہی ۔ میری زندگی سبکدوش ہو کر گرد باد مرگ کا انتظار کرتی رہی ۔

چناں چہ مجھے مرنا تھا ۔ ایک بے معنی اور بے مصرف زندگی ناگہاں اپنے اختتام کو پہنچ جائے گی ۔ میں نے زندگی میں کوئی معرکہ سر نہیں کیا ۔ کسی چیز کی تخلیق نہیں کی ۔ کوئی ایسا کام نہیں کیا جو میری اب تک کی زندگی کا کوئی جواز بن سکتا لیکن اب تک ایک نئی زندگی کی تخلیق شاید میری زندگی کا جواز بن جائے ۔

میں نے آنکھیں کھولیں اور محبت کے چہرے پر نگاہ کی ۔ اس لمحہ مجھ پر منکشف ہوا کہ مجھے کتنا چاہا گیا گیا ہے ۔ میری کتنی قدر کی گئی ہے میری زندگی بے کار اور بے مصرف ہونے کے باوجود ان کے لیے اہم اور قیمتی

تھی جو مجھ سے محبت کرتے تھے۔ اس لمحہ جب موت کا سرد ہاتھ مجھ پر منڈلا رہا تھا۔ یہ خیال بڑا اطمینان دہ تھا۔

محبت کا چہرہ مجھ پر جھکا ہوا تھا۔ اس چہرے پر اندرونی کرب اضطراب اور پریشانی کے نشانات مرتسم تھے درد کو چھپانے کی کوشش میں ایک ایک نس پر ناقابلِ برداشت بار پڑ رہا تھا اور محبت کے چہرے کو دیکھتے وقت موت کا عرفان میرے بہت قریب تھا۔

کیا موت گناہ کی قیمت اور کرب جسم کا کفارہ تھا؟ میں تو گناہ سے ناآشنا تھی، یا کہیں ایسا تو نہیں کہ میں نے کبھی گناہ کی جھلک دیکھ لی ہو، خواہ وہ کتنی ہی چھوٹی ٹکیوں نہ ہو؟ اور پھر گناہ کو چھوٹا بڑا قرار دینے کا پیمانہ کس کے پاس ہے؟

محبت کے چہرے کو دیکھتے ہوئے عرفان میرے بہت قریب تھا۔

محبت نے موت سے بچانے کے لیے اپنا بازو بڑھا رکھا تھا، اندر گڑی ہوئی نشتر کی سوئی لال لال قطرے چوس رہی تھی۔ سیال سرخی بتدریج بڑھ رہی تھی اور جب سرنج بھر گئی تو سوئی نکال لی گئی۔

سوئی میرے ہاتھ کی باریک رگ کو ٹٹولتی رہی۔ بے شمار مرتبہ سوئی میری کلائی میں داخل ہوئی اور کہنی کے نیچے نیلی رگوں کے پھیلے ہوئے جال میں سرگرداں رہی۔ میرے پلنگ کے پاس لگے ہوئے دہشت ناک سلنڈروں سے گلوکوس کا محلول سوئی کے ذریعے میرے جسم میں داخل ہوتا رہا۔

پھر کسی خطرناک دوا کا محلول قطرہ بہ قطرہ آہستہ آہستہ میری رگ میں اترتا رہا۔

اور جب میں تھکن سے خستہ ہو کر آنکھیں بند کیے ہوئے، لیٹی ہوئی تھی تو میں نے ایک خوفزدہ کرنے والی آواز کو سرزنش کرتے ہوئے سُنا۔

"یہ بہت خطرناک اور بہت طاقتور عرق ہے اسے بدن میں بہت آہستہ جانا چاہیے۔ اگر بہاؤ تیز ہو گیا یا زیادہ مقدار بدن میں چلی گئی تو شدید انقباض پیدا ہو جانے اور اندرونی حصے ٹکڑے ٹکڑے ہو جانے کا خطرہ ہے۔ ذراسی لاپروائی مہلک ثابت ہو سکتی ہے ساری رات مستقل نگہداشت کی ضرورت ہے۔

ساری رات نگہداشت کی جاتی رہی اور لمحہ بہ لمحہ میری تکلیف اور درد کا اندراج ہوتا رہا، وہ دوسری رات تھی۔ خوفناک اور ڈراونی اور یہ تیسری رات۔

اب میری رگوں میں گرم انسانی خون ٹپک رہا تھا۔ بلڈ بینک کے یخ خانوں سے لیا ہوا خون نہیں بلکہ محبت کے بازو سے نکلا ہوا تازہ اور زندہ خون۔ جیسے جیسے یہ خون میرے جسم میں داخل ہو رہا تھا میرا بدن

اپنی کھوئی ہوئی حرارت دوبارہ حاصل کر رہا تھا، اور مجھ میں زندگی واپس آ رہی تھی۔ زندگی میرے پاس مسکراتی ہوئی محبت کی مضطرب اور بے چین نظروں کو ڈھارس بندھاتی ہوئی کھڑی تھی۔

ایک موزوں طمانیت کے ساتھ دو نرم محبت بھرے ہاتھوں نے میرے ہاتھوں کو تھپتھپایا۔

ایک ہاتھ نے بڑھ کر شفقت کے ساتھ میرے ماتھے سے بالوں کو پیچھے ہٹایا۔ "تم ٹھیک ہو جاؤ گی"

"تم ٹھیک ہو جاؤ گی" زندگی کے فرشتے کے ہونٹوں سے ایک مہربان مسکراہٹ کی شعاعیں پھوٹیں "تم طاقت ور ہو تم میں بحرانی کیفیتوں کے شدائد برداشت کرنے کی طاقت ہے خطرے کو بڑھانے والی چیزیں تو خوف اور لاعلمی ہوتی ہیں۔ اس پورے وقفے میں تم نے بڑی بہادری سے کام لیا ہے اور ہم سے پورا پورا تعاون کیا ہے تمہیں صورت حال کا صحیح شعور ہے اور اس صورت حال پر قابو پانے کے لیے جو ارادے کی قوت چاہیے وہ بھی تم میں موجود ہے اور تم یقیناً اس پر قابو پا جاؤ گی۔

میں نے پُرسکون اور راضی بہ رضا مسکراہٹ سے اس کی طرف دیکھا اور کہا "ہاں 'ڈاکٹر' اسپنگلر"

اور پھر میں نے محبت کے چہرے کو کھلے ہوئے وسیع دروازوں میں غائب ہوتے ہوئے دیکھا جو اس کے پیچھے بند ہو گئے۔ یہ آرفیوس کا چہرہ تھا جو روشنی کی دنیا میں غائب ہو گیا۔

ایک ان دیکھی جبری طاقت مجھے تاریکی کی ابدیت میں کھینچ لے گئی۔

پھر بھی یہ موت نہیں تھی۔ جو میرے پاس کھڑی ہوئی تھی۔ یہ زندگی کا فرشتہ تھا۔ اس کے سفید دانت ایک دلآویز اور پُرسکون مسکراہٹ میں ایک ثانیہ کے لیے چمکے اور پھر ایک سفید نقاب میں روپوش ہو گئے سنہرے بالوں والا سر ایک سفید ٹوپ میں چھپ گیا اور نیلی آنکھیں جو شفقت سے جگمگاتی تھیں اب سنجیدہ اور متفکر ہو گئیں تھیں۔

سفید لبادے اور سفید ٹوپ میں ڈھکے ہوئے اور کئی ایک خاموش سایوں نے مجھے اپنے گھیرے میں لے لیا۔

میں نے اپنی زندگی خدا کے ہاتھوں میں دے دی۔

ریڑھ کی ہڈی کے دہانے پر اعصابی مرکز میں اترتی ہوئی سوئی کے ساتھ موت مجھ میں داخل ہوئی اور یکے بعد دیگرے میرے سارے عضلات' میرا پورا بدن بے حس' سرد اور بے جان ہوتا گیا۔

میں نے ساکت اور بے جان پیکر کو میز پر سفید چادروں میں لپٹا ہوا چھوڑ دیا۔

میں نے اپنے آپ کو آزاد محسوس کیا۔ یکدم آزاد اور بے قید جیسے میں اپنے جسم کے زنداں سے

سے رہا ہو کر ایک بے حد و بے کراں وسعت میں داخل ہو گئی تھی۔

میرے چاروں طرف وسیع زمین پھیلی ہوئی تھی۔ بنجر اور ویران زمین دفعتاً میرے پیروں کے نیچے زمین کانپنے لگی۔ زمین کانپتی لرزتی رہی اور اس طرح تشنج میں مبتلا رہی جیسے درد زہ سے گزر رہی ہو۔ زمین نے اپنے اندر سے بیش بہا خزانے کا دفینہ باہر اگل دیا لیکن زمین کے بطن سے کوئی زندگی نمودار نہیں ہوئی۔

زمین کو ایک صاف لمبے شگاف میں چاک کیا گیا۔ زمین کا بطن ایک کھلا ہوا خون ریز کچا زخم تھا جس سے لہو ڈھل ڈھل کر نکل رہا تھا اور جذب ہو رہا تھا۔

"اسکرین ٹیڑھی ہو گئی ہے" ایک دبی ہوئی سرگوشی نے جلدی سے کہا۔

"اسکرین ٹھیک کرو۔ ریڑھ کی ہڈی میں دیا ہوا بے ہوشی کا انجکشن ذہن کو مکمل طور پر ماؤف نہیں کر دیتا چند ایک حصے جزوی طور پر زندہ اور ہوشیار رہتے ہیں"

زمین سے خون مسلسل بہہ رہا تھا لیکن زمین کے بطن سے کوئی زندگی نمودار نہیں ہوئی۔ زمین کا بطن مضبوطی کے ساتھ بند کر دیا گیا اس پر تمام زندگی کا راستہ بند کر دیا گیا۔

ساری زمین اجاڑ اور بنجر تھی ایک ویران خرابہ میرے چاروں طرف تنہائی اور سنسان ویرانی تھی میں اس ویران خرابے کی وسعتوں میں بھٹکتی ہوئی بے مقصد گھومتی رہی۔

اچانک نہ جانے کہاں سے پہاڑوں کا ایک سلسلہ ابھر آیا۔ ان کی آنکھوں کو خیرہ کرنے والی برف پوش چوٹیاں نیلے آسمان کے پس منظر میں سمندر کی منجمد لہریں معلوم ہو رہی تھیں۔ پہاڑوں کی چوٹیاں سیاہ عناصر کے مقابلے میں امیدوں کی طرح سربلند کھڑی ہوئی تھیں۔ ان کے درمیان خوف کی تاریک اور گہری کھائیاں تھیں۔ میں امید و بیم کے درمیان ایک گہری کھائی کے کنارے مشیت کی دیوار کو مضبوطی سے تھامے کھڑی تھی اور پہاڑ مل کر ایک ناقابلِ اندازہ اونچی اور ناقابل گذار دیوار میں تبدیل ہو گئے تھے کیا یہ دیوار موت اور زندگی کے درمیان خطِ فاصل قائم کرنے والی دیوار تھی؟

ناقابلِ یقین طور پر، معجزانہ طور پر میں نے یہ دیوار اور اپنے آپ کو دیوار کی دوسری طرف پایا۔

اور یہاں پھیلی ہوئی کھلی زمین کی بجائے بھول بھلیوں کی طرح کے راستے تھے میں ان راستوں میں گم ہو گئی۔

بھول بھلیاں پیچ در پیچ کھلتی گئیں اور غلام گردشوں، صحن خانوں اور اونچے اونچے ستونوں میں پھیل گئی۔

اب میں آپ نہیں پہچان سکتی تھی وہ طویل کٹہرا جس کے سرے پر کئی سروں والے ناگ اپنے حسین پھن

اٹھائے گویا جھوم رہے تھے یہ سنگ بست راستے یہ صحن خانے یہ اونچے ستون، "اینگکور" کے تھے۔
میں اپسراؤں کی قطاروں کے درمیان چلتی گئی ان اپسراؤں کے سنوارے ہوئے لمبے لمبے بال مرصع کندنی زیور اور نازک حسین بدن اپنے ہوش ربا خموں کے ساتھ رقص کے انداز میں جھکے ہوئے دیواروں پر ابدی نقوش میں مرتسم تھے۔
اس کے جمال کے کھلتے ہوئے گلاب کی کشش سے کھینچ کر۔
اس کے آموں سے لدے ہوئے درخت کی طرح حسین جسم کے پھلوں کی طرف جس کسی نے نظر اٹھائی پھر اس کی نظر پلٹ کر واپس نہ آئی۔
باغ میں بہتے ہوئے چشمے کے سکون کی طرح پونم کی چاندرات کی طرح۔
وہ سرمستی ورعنائی کا پیکر بن کر جاگ اٹھی ہے۔
ایک ایک گوشے سے ہر اپسرا زندہ ہو کر نیچے اتر آئی اور سب مل کر رقص میں شامل ہو گئیں۔
آسمانی جل پریاں ناچتے ناچتے ایک بے حدود بے کراں فضا میں پہنچ گئیں۔
ان کے ملکوتی جسموں کی تابناکی میں روحانی عظمت کے چراغ روشن تھے۔
یہ آسمانی اپسرائیں صرف درباری ناچنے والیاں تھیں ناچ فنکاروں اور مخصوص کھمیر وضع کا تھا۔
ساری اپسرائیں اسی طرح ناچ رہی تھیں جس طرح صدیوں پہلے سوزیہ ورمن کے دربار میں انہوں نے ناچا ہوگا۔
نازک ہاتھ مختلف زاویے بناتی ہوئی مخروطی انگلیاں، بل کھاتے ہوئے اعضا کا لوچ نرم و نازک ہتھیلیاں جو جڑ کر کھلتے ہوئے کنول بن رہی تھیں۔
جو اپسرا ناچتی ہوئی گزرتی اس کی طرف جان لیوا ہیرے کی انگلی اٹھتی جو شیوا نے بدصورت ناقص الخلقت ہونے کو بخش دی تھی، اور تمام اپسرائیں ایک ایک کر کے مردہ ہو کر گرتی گئیں۔
ننھی دبلی پتلی اور نازک جل پریاں برف کی طرح حسین پر وقار، سرو قد اور راج ہنسوں جیسی [BALLERINAS] میں بدل گئیں جو جھیل کے سحر سے آزاد ہو کر چاندنی رات میں چائے کووسکی کی مسحور کن موسیقی پر ناچ رہی تھیں۔
راج ہنسوں کی شہزادی سب سے الگ ہو کر اکیلی اپنا آخری رقص کرتی رہی۔ فضا میں اس کی آواز بھی اپنی موت کا نغمہ گا رہی تھی۔ آہستہ آہستہ اس کی حرکات مضمحل ہوتی گئیں اور وہ فرش پر گر پڑی اس

کے نازک بدن میں ایک آخری تھرتھراہٹ پیدا ہوئی اور اس حسن و تمکنت کے ساتھ وہ موت کی آغوش میں سو گئی۔

موت میں بھی ایک وقار اور حسن ہوتا ہے۔

نہیں، نہیں موت تو بدصورت اور مضحک تھی۔ میں نے اصلی اور حکایاتی جنگلوں کے مناظر سے منقوش دیواروں کے درمیان سے گذرتے ہوئے سوچا۔ خوں ریزی کے مناظر، موت اور تباہی کے مناظر اور یہ جہنم تھا، کبھی نہ بجھنے والی آگ سے بھرا ہوا الاؤ جو انسانی جسموں کے ایندھن پر جل رہا تھا۔ شعلوں کی تیز زبانیں گناہ گاروں کے تعاقب میں لپک رہی تھیں۔

نٹ راجہ دیوانہ وار اپنا وحشیانہ موت کا ناچ ناچتا رہا اور پھر اپنی ایک ٹانگ رقص کے انداز میں فضا میں معلق کیے ہوئے دوسری ٹانگ پر کھڑا ہو گیا اس کا پیر انسان کی گردن پر تھا اور انسانی زندگی اس کے پیر کے نیچے دم توڑ رہی تھی۔

ہندستانی نٹ راجا، شیوا کے زیادہ شفیق کمبوڈین پیکر میں ڈھل گیا، اس کے موٹے ہونٹوں پر ایک مہربان بلکہ ہوسناک تبسم تھا اس کے سر پر بالوں کی جٹائیں بل کھاتے ہوئے سانپوں کی طرح لپٹی ہوئی تھیں جن پر نصف چاند کا ہالہ سجا ہوا تھا۔ شیوا تخریب کا دیوتا تھا اور اسی لیے تخلیق کا بھی دیوتا تھا۔ کیونکہ موت ہی کی کوکھ سے زندگی نکلتی ہے۔

اور شیو نے اپنے ساتھ سینکڑوں دیوتاؤں اور راکھشوں کو لے کر دودھ کے ساگروں کو آب حیات کے لیے متھ ڈالا۔

کلدانی تصویروں کی گیلری سے گذرتی ہوئی میں اوپر چڑھنے لگی مرکزی برج کی عبادت گاہ کی طرف بڑھنے لگی۔ اینگ کور کا مندر درجہ بہ درجہ بلند ہوتے ہوئے اتنا حسین اور متناسب لگتا تھا جیسے پتھر میں موسیقی منجمد ہو گئی ہو۔ چار گوشوں کے چار برجوں کی منزلیں مصری اہرام کے سے تکون بناتے مرکزی برج کے کنول کی طرف اٹھتی تھیں اور یہ کنول نما سر بفلک مینار کیلاش یا میرو کے پہاڑ کا اسم تھا کیلاش، جو دیویوں، دیوتاؤں کا مسکن اور ساری کائنات کا مرکز تھا۔

لیکن راستہ تنگ اور تاریک تھا، سیڑھیاں اونچی اور چکنی تھیں اندرونی عبادت گاہ میں اندھیرا تھا اور قدم بڑھانے کی ہمت نہ ہوتی تھی۔

میں آخری زینے پر کھڑی ہوئی تھی، عبادت گاہ سے ایک شبیہ اگر بتیاں تھامے ہوئے جو طاق

یں جلائی جاتی ہیں نیچے اتر رہی تھی۔ زعفرانی رنگ کی عبا میں ملبوس جوروی چوغے کی طرح ڈھیلی ڈھالی تھی اس نے مندر کے ایک حصّے کی طرف اشارہ کیا جہاں ایک اور شہ نشین پر بدھ کے مجسموں کی قطار بنی ہوئی تھی۔ یہ منظر بنگلوک کے مشہور سنگ مرمر کے مندر کے جانے پہچانے منظر میں تبدیل ہو گیا۔ بدھ کے سنہری مجسموں کی قطاریں بیٹھے ہوئے مراقبہ میں مستغرق لیٹے ہوئے استادہ ہاتھ اٹھا کر سمندروں کو پرسکون کرتے ہوئے۔

دنیاؤں کی لاعلمی سے بہت اوپر،
موسموں کے تغیر و تبدل کے سالوں سے بہت آگے۔
بدھ کا آئین چمک رہا ہے اس طرح جیسے
چاند موسم خزاں کے آسماں پر چمک کر
کائنات کو اپنی محبت کی کرنوں سے پرتر بنا کر آغوش میں لے لیتا ہے۔
جسم ایک بدرو ہے، ہر طرح کی غلاظت اور گندگی کا گھر
جاننے والے کے لیے زندگی
ایک ننھے سے دیئے کی لرزتی ہوئی لو ہے
جو ہوا کے ایک جھونکے میں بجھ جاتی ہے

وہ مقدس اور تمثیلی درخت سامنے تھا جس کے گھنے سائے تلے بدھ کو روشنی ملی تھی۔ میں نے درخت کی طرف دیکھا۔ وہاں روشنی نہیں تھی۔

شام کے سائے گہرے ہو رہے تھے۔ عظیم الشان کھمیر تہذیب کے ان شاندار کھنڈرات میں تنہا بھٹکتی ہوئی تاریکی سے میں خوفزدہ ہونے لگی۔ راستے سکڑ کر دوبارہ ایک بھول بھلیاں میں بدل گئے۔ ہوا رک گئی تھی میرا دم گھٹ رہا تھا۔

"آکسیجن کی جالی ٹھیک کرو، سانس لینے میں دقت ہو رہی ہے" کہیں قریب کسی نے تیزی سے سرگوشی میں کہا "آکسیجن"

ہوا میں تازگی تھی میرے ارد گرد روشنی تھی، میرے اوپر کھلتی ہوئی محرابیں شاندار تھیں ستون سفید مرمر کے بنے ہوئے، سنگِ مرمر تقدس اور پاکیزگی کی ایک ملکوتی فضا کا حصّہ معلوم ہو رہا تھا۔ یہاں نہ کندہ کی ہوئی شکلیں تھیں، نہ مجسّمے اور تصویریں لیکن پھر بھی اس سادگی اور پاکیزگی کا ایک متحیر خیز حسن اور جمال تھا۔ یہاں

مورتیاں نہیں تھیں خارجی علامات نہیں تھے کوئی "واسطۂ حسن قبول" نہ تھا لیکن ایک غیر مرئی برتر و بالا وجود جاری و ساری تھا۔ اپنے خالق سے ایک خاص اور بالراست تعلق کا احساس تھا۔

سفید بیضوی گنبد، مرمر کے ستون، پھیلی ہوئی محرابیں شفاف فانوس یہ یقیناً بادشاہی مسجد تھی۔ ان جانی، اجنبی راہوں پر بھٹک کر میں گھر لوٹ آئی تھی، مرکزی قبے کے نیچے میں سجدے میں گر گئی اور خشوع و خضوع سے نماز پڑھنے لگی میرا سارا وجود ایک عجیب اور انوکھی مسرت سے لبریز تھا۔ بالآخر مجھے سکون مل گیا۔

میں نے اٹھ کر اپنے اردگرد سراسیمہ ہو کر نظر ڈالی میں کہاں تھی؟ ایسا معلوم ہو رہا تھا زماں و مکاں جہت اور پیمانے سے محروم ہو کر اپنا مفہوم کھو بیٹھے تھے اور میں گویا زماں و مکاں سے گزر کر ابدیت میں داخل ہو رہی تھی۔ یا اس کے برعکس ابدیت سے نکل کر "اب" اور "موجود" کی دنیا میں واپس آ رہی تھی؟ تمام وقت ازلی اور ابدی "حال" ہے۔

جن راستوں سے ہم نہیں گزرے۔
وہاں کے قدموں کی چاپ
بازگشت بن کر یادوں میں گونجتی ہے۔

یہ نہ اینگکور کے سرمئی ستون تھے اور نہ بادشاہی مسجد کے سنگِ مرمر کے ستون بلکہ معمولی عام قسم کے گول ستون تھے جن پر سفید اور خاکستری روغن چڑھا ہوا تھا۔ سنگِ مرمر کی سیال، شفاف سپیدی صرف ہسپتال کی دیواروں میں چنی ہوئی چمکدار ٹائلز میں تھی۔ ہاں یہ بینگکوک کا سیونتھ ڈے اڈونٹسٹ سینی ٹے ریم ہاسپٹل تھا۔

میں گویا ابدیت کی لامتناہی وسعت کے دھندلکوں سے کھینچ کر قریبی اور متعین زماں و مکاں میں واپس لائی گئی تھی۔

ہسپتال کی لفٹ نیچے آئی اور اس سے کوئی باہر نکلا، زعفرانی عبا نہیں، سفید لباس پہنے ہوئے میں نے اسے پہچان لیا۔ یہ عیسائی مشن کی عورت تھی جو روزانہ مریضوں کے پڑھنے کے لیے اپنے مشن کا لٹریچر لاتی تھی۔ اس نے ایک کاغذ میرے ہاتھ میں تھما دیا۔ کاغذ پر جلی حروف میں لکھا ہوا تھا:

"خدا کی بادشاہت قریب ہے۔
مسیح موعود کا نزول قریب ہے۔

آرمیگڈان کی بین الاقوامی جنگ۔ دنیا کی تمام قوموں کے درمیان زبردست ٹکراؤ کے بعد زخموں سے نڈھال زمین کو سکون اور امن نصیب ہوگا۔

مسیح موعود کی آمد قریب ہے۔

مسیح کا نورانی شعاعوں میں زمین پر نزول ہوگا......

یہ الفاظ ہوا میں تحلیل ہوکر غائب ہوگئے اور میرے ذہن میں دوسری کتابوں کے الفاظ رینگنے لگے جن میں مسیح کی دوبارہ آمد، ان کی حکومت میں امن اور خوش حالی، یوم حساب کی نزدیکی، مردوں کا زندہ ہو اٹھنا، روز جزا کا آخری انصاف جی اٹھے ہوئے مردوں کا ایک لامتناہی اندھیرے سے نکل کر حیران و سراسیمہ، الوہی نور کی خیرہ کن روشنی کے سامنے جمع ہونا۔سب مذکورہ تھا۔

مجھے شہادت کی آرزو نہیں۔

مجھے آخری دید کی تمنّا نہیں۔

مجھے صرف نفس مطمئنہ بخش دے۔

میرے سامنے پھیلا ہوا خلا ایک سماوی روشنی سے معمور ہوگیا۔طمانیت کا احساس میرے وجود میں پھیل گیا۔

روشنی کے ایک دھارے میں میری ننھی "ریشمیں" میرے سامنے آئی۔ نومولود بچے کی شکل میں نہیں بلکہ میرے تصوّر کی "ریشمیں" کے پیکر میں۔ گھنگریالے بالوں والی گڑیا۔ گلابی جھالروں کے فراک میں سر جھٹکا کر اپنے خوبصورت بالوں کے گھونگھر ہلاتی ہوئی، ہونٹوں پر ایک معصوم مسکراہٹ لئے ہوئے۔ محبت سے بے قابو ہوکر میں نے اس کی طرف اپنی بانہیں پھیلا دیں لیکن میری ننھی "ریشمیں" گریز پا نکلی وہ روشنی کے تخت پر سوار ہوکر آسمانوں میں غائب ہوگئی میری بانہیں خالی کی خالی رہ گئیں۔

ساری ویرانی اور بنجر پن، ساری تنہائی میرے اپنے اندر تھی سارا درد اور کرب پھر جاگ اٹھا یہ درد اذیت دہ تھا۔بہت بہت اذیت دہ تھا۔ لاشعور کی وسعتوں میں آزادانہ گھومتا ہوا ذہن تکلیف دہ آگہی کے ایک نوکیلے نقطہ پر مرکوز کر دیا گیا۔ روح اپنی لاحاصل تلاش کے سفر سے لوٹ کر دوبارہ اپنے زنداں میں داخل ہوگئی جو میرا جسم تھا۔

میں نے آہستہ سے آنکھیں کھولیں۔ روشنی میری کمزور آنکھوں کو تکلیف دے رہی تھی "روشنی"

آپریشن کی میز پر پڑی، ہوئی خیرہ کن بے رحم اور آنکھوں کو اندھا بنانے والی روشنی تھی "طمانیت" مارفیا کوئی مرم اور خواب آور دوا تھی جو میرے درد کی شدّت کو کم کرنے کے لیے دی گئی تھی لیکن کوئی مارفیا اس درد کو مٹا نہیں سکتا تھا جو میرے اپنے اندر موجود تھا، میرے وجود کی گہرائی میں زندہ تھا۔

میرے نفس نے آزاد ہو کر عالمگیر ویرانی اور تنہائی کا جو تصوّر دیکھا تھا وہ دراصل میرے اپنے شدید اندرونی احساس کا اظہار تھا جیسے جیسے آہستہ آہستہ میرے حواس مجتمع ہوتے گئے۔ ویرانی اور اجاڑپن کا کائناتی احساس سمٹ کر ایک شدید ذاتی المیے میں ڈھل گیا۔

جیسے ہی دروازہ کھلا آپریشن تھیٹر کے باہر اذیت دہ انتظار کا اعصابی تشنج ختم ہوا اور وہ اندر داخل ہوئے لیکن ڈاکٹر نے مانعتی انداز میں ان کے کندھوں پر ہاتھ رکھا اور الگ لے گیا میں ڈاکٹر کی سرگوشیانہ لہجے میں گفتگو سن سکتی تھی: "مجھے افسوس ہے بچّے کو بچایا نہیں جا سکا۔ ہم نے دل کے مساج کا طریقہ بھی آزمایا مگر بے کار۔ آخری لمحہ تک ہم نے اس کے دل کی دھڑکن پر کان لگائے رکھے وہ زندہ تھا۔ موت پیدائش کے فوراً بعد ہوئی ایک طرح سے پیدائش اور موت دونوں ایک ساتھ واقع ہوئیں۔"

صمیم دل سے مانگی ہوئی آخری دعا نے شاید ننھی زندگی ایک دوسری زیادہ "قیمتی" زندگی کے بدلے میں بھینٹ دے دی تھی۔

کیا دل کی گہرائیوں سے مانگی ہوئی وہ دعا قبول ہوئی تھی ان کی کربناک اور مضطرب آنکھیں میری طرف پلٹیں۔

ڈاکٹر نے جلد ہی سے انہیں اطمینان دلانے کی کوشش کی۔ "اب یہ ٹھیک ہیں آہستہ آہستہ ہوش آ رہا ہے جلد ہی انہیں ان کے اسپیشل وارڈ میں منتقل کر دیا جائے گا اور آپ ان سے بات کر سکیں گے اس ابتلا سے وہ بڑی ہمّت سے گزریں بڑا پیچیدہ اور خطرناک کیس تھا لیکن اب خطرے کی سرحد پار ہو گئی ہے گھبرانے کی کوئی بات نہیں۔ سیزیرین آپریشن بذاتِ خطرناک نہیں ہوتا، گو کہ بڑا آپریشن ہے کیونکہ شگاف براہ راست پیٹ کے اندر اترتا ہے لیکن آجکل سلفاڈرگس اور اینٹی بائیوٹکس کے اس دور میں ایسے آپریشن سے موت کے خطرات بالکل دُور ہو گئے ہیں۔ آپ کی بیوی خطرے سے باہر ہیں۔ ابھی ان کی حالت بہت نازک ہے اور انتہائی حفاظت اور نگہداشت کی ضرورت ہے بچّے کی موت کے بارے میں انہیں ابھی نہ بتایا جائے تو بہتر ہوگا۔"

میرے دل پر سردی کی ایک تہہ سی چڑھ گئی۔ میرے اندر کوئی چیز ٹوٹ گئی۔ میرے سینے میں جو ننھی

محبت کا شعلہ بھڑکا تھا وہ سرد ہو گیا۔

موت مجھے چھوتے ہوئے گزر گئی لیکن جاتے جاتے وہ تاوان میں اس ننھی زندگی کو لے گئی جو میرے اندر متحرک تھی وہ ننھا وجود اپنی نشو و نما کی ساری منزلوں میں میرے تخیل میں اتنا واضح طور پر موجود تھا، اس کی تقدیر میں صرف ایک لمحے کی زندگی تھی۔

میں نے زندگی کو نہیں، موت کو جنم دینے کے لیے اپنی جان کی بازی لگادی تھی میں ندامت اور غم کے احساس میں ڈوب گئی۔ میری آنکھیں خشک تھیں، آنسوؤں کے پاس بھی درد کا علاج نہیں تھا۔

میں تنہا تھی، اپنے کرب اور غم کے ساتھ، بالکل تنہا۔

میں اس ساری قیامت سے موت کے لیے گذری تھی یا پیدائش کے لیے؟ پیدائش ہوئی یقیناً لیکن یہ پیدائش میرے واسطے موت کی طرح سخت اور تلخ اذیت بن گئی۔

یہ بہت بڑا کفارہ تھا۔ اس کفارے کے لیے مجھے کیوں منتخب کیا گیا ___ ؟ ●●

(بشکریہ "قند")

ممتاز شیریں

آئینہ

میں ایک بڑے آئینہ کے سامنے کھڑی بالوں میں کنگھی کر رہی تھی۔ میری توجہ بال بنانے پر نہ تھی۔ یونہی کنگھی کیے جا رہی تھی۔ دراصل میں اپنے چہرے پر طرح طرح کے جذبات کے اظہار کا مطالعہ کر رہی تھی۔ اور کیا کہنے بڑا ہی مزہ آرہا تھا...... بال بنانے میں ضرورت سے زیادہ دیر لگ رہی تھی۔ امی کہیں گی "کچھ کام بھی کروگی، پروین! تم ہو، آئینہ ہے اور بس۔ جب دیکھو آئینہ کے سامنے"...... نہیں آج امی کچھ نہیں کہیں گی۔ آج تو وہ مجھ سے بہت خوش ہیں، ابھی ابھی آج میرا رزلٹ معلوم ہوا ہے نا؟ رزلٹ اور آئینے نے خوشی کی تصویر پیش کر دی۔ سکینڈ ڈویژن! اور میرے گال تمتما رہے تھے.... ہونہہ! سکینڈ ڈویژن بھی کوئی بڑی بات ہوئی میرے لیے؟ میں تو ہمیشہ جماعت میں اول آیا کرتی تھی۔ مجھے تو فسٹ ڈویژن میں کامیاب ہونا چاہیے تھا۔ ایک ہلکی سی تحقیر اور ناز...... ایسے یوں بھی بھلی معلوم ہوتی ہوں؟.......... پھر بھی اگر کسی دوسرے امتحان کا نتیجہ ہوتا تو کچھ پروا نہ تھی۔ بی۔ اے۔ ان دو ننھے سے حرفوں میں کتنی شان ہے۔ کتنا دبدبہ! اب تو میں گریجویٹ ہوں۔ آئینہ کی تصویر پر رعب اور فخر چھا گیا.... گویا میں اپنی صورت نہیں دیکھ رہی تھی بلکہ پردۂ فلم کی کسی ہیروئن کے چہرہ پر بدلتے جذبات کو۔ یا کسی مصوّر کی بنائی ہوئی تصویروں کو جن میں مصوّر نے خاص خاص جذبے کو کیا تو اس پر کھینچا ہے ......اب لڑکیاں میرا پیچھا نہ چھوڑیں گی، خوب ستائیں گی۔ "مٹھائی کھلاؤ۔ مٹھائی کھلاؤ" اور بیگم کہتی پھرتی تھی ناک اس سال ہرگز کامیاب نہ ہوں گی۔ میں نے امتحان کے لیے ذرا بھر بھی تیاری نہ کی تھی۔ اور کہتی تھیں "آخر تم کامیاب نہ ہو تو کسی اور کی کامیابی کی امید بھی ہو سکتی ہے" اور مجھ سے شرطوں پر شرطیں بدھا کرتی تھیں۔ بھلا مٹھائی! بے مزہ نہیں ہو جائیں گی۔ شاید پارٹی ہی دینی پڑے۔ ہاں، کیوں نہ آج ہی اپنی چند خاص سہیلیوں کو بلا کر پارٹی دوں۔ خوب لطف آئے گا۔ گھر بیٹھے بیٹھے میرا جی اکتا گیا...... اوہ امی بھی ادھر آنکلیں۔ "آج میں اپنی

سہیلیوں کو چائے پر بلاؤں امی ؟ "

"ہاں ہاں، کیوں نہیں بیٹی ۔ شوق سے بلاؤ ۔ آخر ایسی خوشی کے موقعے بار بار نہیں آتے" آہا! آج امی نے کتنی جلد اجازت دے دی ۔ زینی کو ضرور بلاؤں گی ۔ وہ تو پارٹی کی جان ہوگی پھر، اور صرف اسی کو معلوم ہے ناکہ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اوں ۔ ۔ ۔ ۔ اوں ! بڑی شریر ہے وہ تو سب سے کہہ دے گی ۔ پروین کو ڈبل کنگریچولیشن دو ۔ ایک تو اس کے گریجویٹ بننے پر اور دوسرا اس سے بڑھ کر اس کی اینگیجمنٹ (ENGAGEMENT) پر" اور سب لڑکیاں مجھ پر ٹوٹ پڑیں گی ۔ چھیڑتی چھیڑتی میرا ناک میں دم کر دیں گی ۔ اور میں بناوٹی غصے سے یوں منہ بنا لوں گی ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ارے تو غصہ بھی مجھے بھاتا ہے ۔ منہ پھلائے ہوئے بھی میں اچھی لگتی ہوں ۔ یہ تو آج ہی معلوم ہوا ۔

ہاں ہاں لڑکیاں کہا کرتی تھیں نا "غصے کا اظہار کرتی ہوئی تم تو بالکل مادھوری سی دکھائی دیتی ہو" لیکن میں نے آج تک تو تجربے سے نہ دیکھا تھا ۔ واللہ یہ آئینہ بھی بڑی انوکھی ایجاد ہے ۔ اپنی تصویر کو جس پوز میں، جس پہلو سے چاہو دیکھ لو، جس طرح بھی چاہے دیکھ لو ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ہاں تو میں اپنے چہرے پر مصنوعی غصہ پیدا کر دوں گی ۔ گو جی تو یہی چاہتا ہوگا کہ وہ یونہی چھیڑتی جائیں ۔ ہاں ۔ گھنٹوں یونہی چھیڑتی رہیں ۔ کیا لطف آئے گا ان کی اس چھیڑ چھاڑ میں ۔ ایک خاص لذت ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ چائے کے اختتام پر زینی مجھ سے گانے کے لیے اصرار کرے گی تو کیا گاؤں ؟ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ہاں وہ فلمی گیت گاؤں گی ۔ وہ گیت ۔ ۔ ۔ ۔

ساجنا جمنا پہ کیسے کھیلوں ۔ کھیلوں اکیلی کیا ؟

اور جب یہ گیت گا رہی ہوں گی تو زینی ایسی معنی خیز، ایسی شرارت بھری نظروں سے مجھے دیکھ رہی ہوگی ۔ ۔ ۔ ۔ اور پھر وہ برس ہی تو پڑے گی ۔ ساتھ ہی گدگداتی ہوئی "اکیلی" اکیلی ؟ ہم اتنی سکھیاں جو ہیں ۔ ہونہہ ! اب ہماری حیثیت ہی کیا ہے ۔ اسے تو اپنا ساجن چاہیے ۔ اپنا ــــ نہ ہو تو ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اف ــــ میں ــــ کے خیال ہی سے کیسے شرما جاتی ہوں ۔ میں نے ذرا سی نظریں اٹھا کر آئینہ میں پھر دیکھا ۔ یہ تصویر تو سب سے دلکش تھی ۔ میں ــــ کے سامنے شرماتی ہوئی بھی ایسی ہی نظر آؤں گی نا ــ

"چھوٹی بی بی"! کیا ہے خیرن بی " ایک خبر سنانے آئی تھی "! "خبر" میں نے مڑ کر پوچھا" ہاں ہاں کہو نا کیا خبر"

"ایے آج تو تم بہت خوش نظر آرہی ہو" بی بی ! ہاں یاد آیا ۔ بڑی بیگم کہہ رہی تھیں ۔ تم کسی بڑے امتحان میں کامیاب ہوگئی ہو ۔ ایسی خوشی کے وقت تمہیں بُری خبریں سُنا کر رنجیدہ کروں ۔ چھی چھی ۔ توبہ توبہ" وہ جانے لگی ۔

"ارے ٹھہرو خیرن بی ! آخر کچھ معلوم بھی ہو"

"کچھ بھی نہیں بی بی۔ وہ جو ہمارے محلے میں نانی بی رہتی تھیں نا، وہی جو بچپن میں تمہیں کھلایا کرتی تھیں۔
...... ارے تو یہ میرے منہ سے نکل ہی گیا۔ نا بابا۔ تمہیں چھی خوشی کے وقت یہ خبر کیسے سناؤں۔"

"میری خوشی جائے بھاڑ میں۔ آخر کہتی کیوں نہیں ہو۔ اور یہ نانی بی کی بات ہے تو میں سنوں گی ہی۔ خواہ کچھ بھی ہو جائے۔"

"اوئی میرے اللہ میں نے کیا کیا! بڑی بیگم مجھ پر خفا ہو جائیں تو؟ جس وقت تم چھوٹی تھیں، انہوں نے تاکید کی تھی کہ نانی بی، کا نام تمہارے سامنے نہ لیا کروں۔"

"امی تمہیں کچھ نہ کہیں گی۔ اس کا ذمہ میں لیتی ہوں۔"

"کل رات نانی بی جاتی رہیں۔ بیٹی ہم سب محلے کی عورتیں ان کے پاس جمع تھیں۔" خیرن بی نے آنسو پونچھتے ہوئے کہا "مرتے وقت تمہارا ہی نام زبان پر تھا۔"

گویا تصویروں کے سیٹ کو مکمل کرنے میں ایک اور جذبے کی کمی تھی ——— اداسی کی جھلک ——— اور میں بال گوندھتی ہوئی آئینہ کے سامنے سے چلی آئی۔

"نانی بی ——— میری بوڑھی انّا، وہی جس نے اتنے سال مجھے اپنی گود میں کھلایا تھا۔ اب اس دنیا میں نہیں ہے؟ کاش میں اپنی انّا کو مرنے سے پہلے ایک بار دیکھ لیتی۔ میں کیا کچھ نہ دے دوں گی۔ پھر اپنی انّا سے صرف ایک بار ملنے کے لیے! میری انّا کیا تم میرے سہانے بچپن کی ان تمام یادوں کو بھی اپنے ساتھ لے گئی ہو؟ ان ننھی ننھی دلچسپیوں کی یاد کو، ان خیالات کو، جو تمہارے بڑھاپے اور میرے بچپن کے جوڑ سے پیدا ہو گئے تھے؟ آخر تم نے اس دنیا کو چھوڑا کیسے؟ تم جو اس دنیا کو اتنا عزیز رکھتی تھیں گو اس دنیا میں تمہارے لیے کوئی خوشی نہ تھی۔ ہاں میں اچھی طرح جانتی ہوں تاہم تمہیں زندگی سے محبت تھی۔ تم زندہ رہنا چاہتی تھیں۔ ایک بے بسی۔ ایک مایوسی کے ساتھ اس دنیا سے چمٹی ہوئی تھیں غم کے مارے بھی اس مصیبت بھری دنیا سے کیسے چمٹے رہتے ہیں! ——— اور تم تو، نانی بی! چھوٹی چھوٹی مصیبتوں کو بھی سہہ نہ سکتی تھیں۔ ستائی ہوئی تصوّر کرتی تھیں۔ میں نے تمہیں کبھی ہنستے نہ دیکھا تھا۔ تمہارے لیے اس دکھ بھری دنیا میں اگر ذرا سی خوشی اور دلچسپی کا کوئی ذریعہ تھا تو وہ میں ہی تھی۔ تم مجھے گود میں لے کر سب کچھ بھول جاتی تھیں......
ہاں میری انّا۔ تم مصیبت زدہ تھیں مگر دنیا کو تم سے ہمدردی نہ تھی۔ امی۔ ابا کو بھی نہیں۔ گو ان کے گھر میں تم اتنا کام کیا کرتی تھیں۔ آخر کیوں؟ اگر تمہارے چہرہ پہ تمہارے دلی دکھ کا ذرا بھی اظہار ہوتا تو شاید لوگوں کو تم سے کچھ ہمدردی ہوتی۔ مگر تم یوں دکھائی دیتی تھیں، گویا تم میں جذبات ہی نہیں۔ ایک پتھر کی مورت سی.... اور میری غریب انّا! تمہارے

چہرہ میں کچھ ایسی چیز بھی نہ تھی جو ذرا سی بھی کشش رکھتی جو لوگوں کے دلوں میں رحم کے جذبے کو ابھار سکتی۔ سیاہ رنگ پچکے ہوئے گال، روکھے سفید بال، پوپلا منہ، لٹکتے ہوئے ہونٹ بے نور، اندر کو دھنسی ہوئی، چھوٹی چھوٹی منکوں سی آنکھیں ــــ انسانی زندگی کی بوسیدگی کی مکمل تصویر! تمہاری یہ ہیئت اور اس پر ظاہری بے حسی دلوں میں رحم کی بجائے ایک ہلکی سی نفرت ایک خوف سا پیدا کر دیتی تھی۔ گویا تم پرانے قصّوں کی کوئی جادوگرنی ہو۔ اور امی تو تمہیں جادوگرنی ہی سمجھتی تھیں۔ جب کبھی وہ تمہیں ڈانٹ بتاتیں تو تم کچھ جواب دینے کی بجائے خاموش نگاہوں سے گھورنے لگتیں۔ شاید تمہارے یوں دیکھنے سے تمہارا مدعا طلب رحم ہوتا۔ مگر تمہاری پھیکی بے نور آنکھیں اس کو ظاہر نہ کر سکتی تھیں اور امی کسی خوف سے سہم جاتیں، گویا تم ان پر آنکھوں کے ذریعہ جادو اتار رہی ہو، ابا بھی تم سے دور رہتے تھے۔ جب کبھی انہیں تم سے بات کرنے کی ضرورت ہوتی تو دوسری طرف منہ پھیر کر نہایت بے پروائی سے جواب دیتے۔۔۔۔۔ وہی خوف ملی ہوئی نفرت کا جذبہ.....

گھر میں کوئی بھی تمہیں چاہتا نہ تھا۔ مگر میری بوڑھی بے بس انّا، میں تمہیں چاہتی تھی، ننھے دل سے اس محبت نے مجھے ایک چھوٹی فلاسفر بنا دیا تھا۔ کیوں کہ میں ہی تمہیں سمجھ سکتی تھی۔ ابا کا علم، ان کی عمر، امی کا تجربہ تمہیں سمجھنے میں مدد نہ دے سکے تھے مگر میں گو ننھی سی تھی۔ تمہیں اچھی طرح سمجھتی تھی۔ کیوں کہ مجھے تم سے محبت تھی۔ ہمدردی تھی۔ میں اچھی طرح جانتی تھی کہ تم میں کوئی جادو کی طاقت نہیں تھی۔ تم بے بس تھیں، کمزور تھیں۔

دس بارہ سال پہلے کی زندگی میری آنکھوں میں پھرنے لگی۔ بہت سی تصویریں میرے دماغ کے پردہ پر اُبھرنے لگیں۔ اس وقت کی تصویریں جب میں ننھی سی تھی۔ ہر وقت نانی بی کے دامن سے چمٹی پھرتی تھی۔ نانی بی رسوئی میں کھانا پکا رہی ہوتیں (وہ مجھے کھلانے کے علاوہ گھر کا سب کام بھی کر لیتی تھیں) میں بھی دوڑی ہوئی وہاں جا پہنچتی امی روکنے کی کتنی ہی کوشش کرتیں۔ طرح طرح کے کھلونے میرے سامنے لا رکھتیں۔ مٹھائیاں منگواتیں مگر میں مچلنے لگتی۔

"اوں، یہ مٹھائیاں نہیں کھاؤں گی۔ مجھے تو کھوپرے کی مٹھائی پسند ہے۔ نانی بی دیں گی۔"
امی بڑبڑانے لگتیں: "کمبخت بازار کی سستی مٹھائیاں لا کر بچی کی صحت خراب کرتی ہے۔" میں پھر بھی اپنی ہٹ سے باز نہ آتی تو لڑکے کو دوڑا کر وہی سستی مٹھائی منگا دیتیں مٹھائی ملتے ہی میں وہاں سے بھاگ نکلتی۔ میں تو نانی بی کے ہاتھ سے مٹھائی کھاؤں گی۔" امی جھلا اٹھتیں " اری پروین! کہاں بھاگ چلی۔ خدایا اس بوڑھی نے تو میری بچی پر جادو کر دیا ہے۔" ہاں امی نانی بی نے سچ مچ مجھ پر جادو کر دیا تھا۔ محبت کا جادو، وہ مجھ سے کتنا پیار کرتی تھیں، میری ننھی پروین ارے کیا نام ہے تمہارا ــــ اونہہ بابا۔ کیسے کیسے نام نکل گئے ہیں۔ اس جمانے میں، ہم پرانے جمانے کی بوڑھیاں کیسے بول سکیں یہ جمانا ہی کیا میرا نام بھی بجر گوں نے کچھ ایسا ہی رکھا ہے۔ جھا۔ را۔ جھرہ۔ مجھے کھود بولنے نہیں آتا۔ میں تمہیں

شہزادی پکارا کروں گی۔ چھوٹی شہزادی ہاں تم ایک شہزادی کی طرح خوبصورت ہو۔ ہوں۔ تو میری چھوٹی شہزادی کو کیا چاہیئے:
یہ مٹھائی" تم اپنے ہاتھ سے کھلا دو نانی بی"۔ میں اپنی مٹھی کھول کر ننھی سی ہتھیلی پسار دیتی نانی بی ذرا ذرا سی مٹھائی توڑ
کر مجھے کھلانے لگتیں اور یہ معمولی مٹھائی اس سوکھے ہاتھ سے کھاتے ہوئے مجھے ایسا مزہ آتا کہ امی کے پاس بیٹھ کر خوبصورت
ننھی طشتریوں میں سجے ہوئے گلاب جامن، برفی، لڈو، پیڑے اور حلوہ سوہن کھاتے ہوئے کبھی نہ آتا تھا۔

میں نے ایک دن امی سے نانی کا نام پوچھا۔" نانی بی، اور کیا"۔ انہوں نے بے پروائی سے جواب دیا۔ "نہیں
امی کچھ ایسا نام جبارا " "زہرہ" اور مجھے بڑا ہی تعجب ہوا۔ زہرہ! نانی بی کا نام 'زہرہ' ایسا پیارا نام ایک چھوٹی سی
خوبصورت لڑکی کے نام کا سا! اور امی مجھے پروین کہہ کر بلاتیں تو مجھے خاک اچھا نہ لگتا۔ اوں ___ امی مجھے شہزادی کہو۔
پروین نہیں" امی سر پیٹ لیتیں۔ "ارے کیا ہو گیا میری بچی کو؟ میرے اللہ اس بوڑھی نے کچھ کھلا نہ دیا ہو"۔ آخر امی کو
نانی بی سے اتنی چڑ کیوں تھی؟ شاید اس نفرت کا سبب حسد تھا۔ ان کی اپنی بچی انہیں چھوڑ کر کسی اور سے ایسی چپٹ
جائے انہیں کیسا برا معلوم ہوتا ہوگا۔ پھر جب تسنیم اور نسرین پیدا ہوئے تو امی نے یوں انتقام لینا شروع کیا کہ ساری
توجہ ان دونوں پر صرف کر دیتیں۔ ہر بات میں ان کی طرفداری کرتیں اور مجھے جھڑکتی رہتیں۔ جب کبھی امی مجھے جھڑک
دیتیں تو میرے ننھے دل میں بہت دکھ بھر آتا اور میں نانی بی کے سینے سے چپٹ کر زور زور سے سسکیاں لینے لگتی ___

"نانی بی میں تم ..... تمہاری بے بی ہوں۔ امی کی نہیں"۔ "رو نہ میری ننھی! میری شہزادی کو کس نے رلایا"۔ وہ اپنے
لٹکے ہوئے نچلے ہونٹ کو اور سامنے لا کر میری ٹھوڑی پکڑ کر رونے لگتیں۔ "میری بچی! نہ جانے بیگم کا دل اتنی پیاری بچی
کو جھڑکنے کو کیسے چاہتا ہوگا۔ وہ ان دو چھوٹے بچوں پر ہی کیوں جان چھڑکتی ہیں؟ وہ میری شہزادی کے سے خوبصورت
بھی تو نہیں!"

آخر امی یہ کب تک سہہ سکتی تھیں۔ وہ صرف انتقام کے لیے مجھ سے بے توجہی برتا کرتیں۔ دل میں تو مجھ
کو سب سے زیادہ پیار کرتی تھیں۔ مجھے یوں الگ ہوتی دیکھ کر کئی بار انہوں نے نانی بی کو ہمارے گھر کا کام چھوڑ دینے
پر مجبور کرنا چاہا، مگر یہ خیال کر کے کہ مجھے بہت ہی دکھ پہنچے گا اور نانی بی اس سلیقہ سے سب کام سنبھال لیتی تھیں کہ
ان کے کام میں کوئی نقص نکالنا مشکل تھا۔ نئے نوکروں سے ایسے سلیقے کی امید نہ تھی۔ پھر نانی بی کے جادو کا ڈر! امی
چپ ہو رہتیں مگر آخر یہ ہو کر ہی رہا۔ ایک دن نسرین نے میری سب سے پیاری گڑیا توڑ ڈالی۔ اس پر میں
نے اسے نوچا۔ وہ تھی ہی امی کی لاڈلی۔ منہ بسورتے ہوئے امی کے پاس دوڑی "ارے کیا ہوا میری بچی کو؟"
___ ہو نہ ہو ان کی بچی کو بچھو نے کاٹ کھایا تھا۔ ___ امی کا یہ کہنا تھا کہ نسرین نے دھاڑیں مار مار

کر رونا شروع کر دیا۔ "آپا پروین نے میرا۔ منہ۔ نوچ لیا۔ خون۔ نکل۔ آیا ہے۔ اوں۔ اوں۔ اوں" "اُف ری مکاری گویا سچ مچ خون نکل آیا تھا۔ بس کیا تھا۔ امّی نے مجھے گھسیٹ کر طمانچے پر طمانچے لگانے شروع کیے۔ میں نے سسکتے ہوئے کہا، "نہیں امّی نسرین نے میری گڑیا توڑ دی ہے۔" میں نے خیال کیا کہ یہ کہہ کر بچ جاؤں گی مگر امّی کہیں سننے والی تھیں۔ میں نانی بی کی بیٹی جو ہوئی۔ "اونہہ! گڑیا توڑ ڈالی تو دوسری منگوا دیں گے۔ گویا تیری موئی گڑیا میری منّی سے زیادہ ہے دیکھ تو میری بچی رو رو کر ہلکان ہوئے جا رہی ہے۔" اور ساتھ ہی ایک ایسا چانٹا رسید کیا کہ میں مارے درد کے بے حس ہو گئی۔ نانی بی میرے رونے کی آواز سن کر باورچی خانے سے بھاگی بھاگی آئی تھیں۔ یہ دیکھتے ہی مجھے امّی سے چھین لینا چاہا "بیگم آخر کیوں بچی کو مارے دیتی ہو، کیا کھسور کیا تھا اس ننھی نے، ننھی سی جان، ناجوں کی پلی، اتنی مار سہہ سکے گی۔" امّی کی آنکھوں سے گویا آگ برس رہی تھی۔ میں اپنی سسکیوں کو روکے سہمی سہمی کھڑی تھی۔ "دور ہو جاؤ۔" امّی نے مجھے کھینچ کر نانی بی سے الگ کرتے ہوئے گرج کر کہا "تم کون ہوتی ہو مجھے روکنے والی؟ کیا حق ہے تمہارا اس بچی پہ۔ میں اس کی ماں ہوں جو چاہے کر سکتی ہوں۔"

"نہیں بی بی، سوچو تو ننھی سی جان . . . گستہ اُترنے پر تمہیں خود رنج ہوگا۔"

"چلی جاؤ۔ میں ایک لفظ بھی سننا نہیں چاہتی۔ دُور ہو جاؤ، میری نظروں کے سامنے سے۔" امّی کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی تھی۔ میں دوڑ کر نانی بی سے چمٹ گئی۔ پھر کیا تھا۔ امّی آگ بگولہ ہو گئیں۔ مجھے بے تحاشا تڑ تڑ مارنا شروع کیا۔ یہاں تک کہ خود مارتی مارتی تھک گئیں۔ "اچھا لے جاؤ۔ اس دیوانی کو، ابھی لے جاؤ، میرے سامنے سے۔ یہ میری بچی نہیں۔" امّی نے ایک زور کا چانٹا رسید کرکے مجھے دھکیل دیا۔ نانی بی کی منکوں سی آنکھوں میں پانی بھر آیا تھا۔ "میرے اللہ کھدا جانے کیوں کچھ روز سے بیگم کا دل اس بچی سے پھر گیا ہے۔" نانی بی اپنے میلے آنچل سے آنسو خشک کرتی ہوئی، مجھے گود میں لے کر چلی آئیں۔ روتے روتے میری ہچکی بندھ گئی تھی۔ کچھ دیر تک تو یہ حالت رہی گویا مجھے آس پاس کی چیزوں کا احساس ہی نہیں۔ اتنے میں نسرین میرے سامنے آکھڑی ہوئی، اس کے ایک ہاتھ میں میری ٹوٹی ہوئی گڑیا تھی اور دوسرے میں چاکلیٹ کا ڈبہ۔ وہ میری طرف شریر نظروں سے دیکھ کر مسکرا رہی تھی۔ پھر اس نے وہ گڑیا زور سے صحن میں پھینک دی۔ میرا منہ چڑ چڑا کر بہت سے چاکلیٹ منہ میں بھر لیے۔ اور "نوکرانی کی بیٹی" کہہ کر قہقہہ لگاتی ہوئی زور سے بھاگ گئی۔ یہ میری برداشت سے باہر تھا، میری ہی گڑیا ٹوٹے۔ میں خود ہی خوب پٹوں اور پھر نسرین میری ہنسی اڑائے، میں پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔ "نانی بی۔ میں تمہالے ساتھ رہوں گی، مجھے اپنے گھر لے چلو۔ تمہارا گھر کہاں ہے نانی بی؟ میں امّی کے پاس جانے کے لیے کبھی ضد نہ کروں گی۔ تمہاری بیٹی بن کر رہوں گی۔"

"میری بھولی بچّی! میرا گھر کہاں؟ گھر ہوتا تو یہاں تمہارے گھر میں رات دن کیوں پڑی رہتی؟" پھر نانی بی نے مجھے منانے کی بہت کوشش کی مٹھائی دی، آئیں ہنسانے والی کہانیاں سُنائیں مگر اس دن مجھے اتنا دکھ پہنچا کہ کوئی چیز میرے آنسو کو تھما نہ سکتی تھی، میں دن بھر روتی رہی اور رات کو یوں ہی روتی روتی باورچی خانے میں ہی نانی بی کے پہلو میں سو گئی۔ دوسری صبح امّی کی آواز سے میری آنکھ کھل گئی۔ امّی دروازے کے کواڑ سے لگی کھڑی تھیں۔ ان کا منہ سوجا ہوا تھا، اور آنکھیں سرخ تھیں۔ شاید وہ بھی روئی تھیں۔ وہ کچھ کہے بغیر نانی بی کی طرف گھور کر دیکھ رہی تھیں۔ دونوں اپنی اپنی جگہ خاموش گویا ایک دوسرے کی موجودگی کا احساس ہی نہیں مگر جوں ہی امّی نے دیکھ لیا کہ میں جاگ رہی ہوں یکلخت منظر ہی بدل گیا۔ میں سہمی ہوئی نظروں سے امّی کو تک رہی تھی۔ امّی نے لپک کر مجھے گود میں اٹھا لیا اور چومنے لگیں: "میری بچّی، مجھ سے ڈرتی ہے کیوں ڈرتی ہو ننھّی۔ میں تمہاری ماں نہیں ہوں؟ زہرہ بی! (امّی نے پہلی دفعہ نانی بی کو نام سے پکارا تھا ورنہ ہمیشہ نانی بی ہی کہا کرتیں) تم نے میری بچّی کو ڈس لیا۔ تم ناگن ہو! تم کون ہوتی ہو میری بچّی کو مجھ سے چھیننے والی؟ تم نے میرے اپنے خون کو چھینا ہے۔ میرے جگر کے ٹکڑے کو چھینا ہے تم ڈائن ہو، کہتی ہو میرا دل بچّی سے پھر گیا ہے۔ اس کی ذمہ دار تم ہو۔ تمہاری طرف سے میں نے اپنی ننھی کو اتنا ستایا میں حسد کی آگ میں بھُن رہی تھی۔ سن رہی ہو اپنے ظلم کی داستان؟"

"بی بی، میں کیا کروں بچّی کا دل مجھ سے لگ گیا ہے۔"

"بچّی کا دل لگ گیا ہے! شرم نہیں آتی بوڑھے منہ سے جھوٹ بولتے۔ تمہیں اپنے سفید چونڈے کی لاج نہیں؟ خدا کی قسم تم نے بچّی کو کچھ کھلا دیا ہے، ورنہ وہ ایسی کہ یہ بپھری صورت بوڑھی سے مانوس ہو جاتی (میں دل ہی دل میں ملامت کر رہی تھی وہ سنتے ہیں کیسی کیسی باتیں کہے جا رہی تھیں) میں نے کلیجے پر پتھر رکھ کر بہت دن تک یہ سہا ہے۔ اب میں ایک لمحہ بھی برداشت نہیں کر سکتی۔ ——— ہونہہ! میں ایک موئی نوکرانی کی خاطر یہ رنج سہوں؟ ہونہہ! میں بھی کتنی دیوانی ہوں! ادنیٰ نوکرانی سے دبوں۔" امّی جذبات کی شدّت سے کانپ رہی تھیں۔ "سنتی ہو، کان کھول کر سُن لو۔ تم اب ایک لمحہ بھی اب اس گھر میں نہیں رہ سکتیں۔ چلی جاؤ اسی وقت۔ تمہاری یہ منحوس صورت ایک لمحہ کے لیے بھی نہیں دیکھنا چاہتی۔ اُٹھو بوریا، بستر باندھ لو...... بیٹھی کیا تک رہی ہو۔ مجھے پھٹے پھٹے دیدوں سے؟ کیا مجھ پر بھی جادو کرنے کا ارادہ ہے۔"

"بیگم میں تمہارے پاؤں پڑتی ہوں مجھے کبھی کبھی بچّی کو آکر دیکھنے کی اجازت دو۔ اس دکھ بھری دنیا میں یہ ننھی سی جان ہی میرے دل بہلاوے کا جریہ (ذریعہ) ہے بی بی۔ اس کو بھی نہ چھین لو۔ کھدا واسطے اتنا جُلم

(ظلم) نہ کرو۔ اللہ میاں تمہیں برکت دے۔ میں نے بہت دنوں تمہارا نمک کھایا ہے۔"

"بچّی کو دیکھنے، بچّی کو دیکھنے۔ اب تمہارا سایہ بھی اس پر پڑنے نہ دوں گی، اگر پھر کبھی تم نے اس گھر میں قدم رکھا۔ اپنی منحوس صورت دکھائی! ...... میری بچّی کو پھر سے چھیننے ...... میری ننھی، میں تمہاری ماں نہیں" امّی نے مجھے بھینچ لیا۔ اور رونے لگیں۔ اور میں حیرت سے کبھی اِدھر دیکھ رہی تھی کبھی اُدھر۔ ان دونوں صورتوں میں کتنا فرق تھا! ایک جذبات مجسم دوسری گویا پتھر کی مورت امی کی خوبصورت آنکھیں سوجی ہوئی اور سرخ تھیں۔ ان کی لانبی گھنی پلکوں پر آنسو تھرتھرا رہے تھے چہرہ سرخ ہوگیا تھا، پھول کی سی تراش کے ہونٹوں کے کونے کانپ رہے تھے مرمریں گردن اور سینہ میں ایک ہلچل سی مچی ہوئی تھی۔ غم اور حسن کا امتزاج۔

ادھر نانی بی کی پھٹی پھٹی آنکھوں سے امی کو تک رہی تھیں۔ خاموش نگاہوں سے، اگر ان پھیکی بے نور آنکھوں میں جذبات کے اظہار کی قوت ہوتی تو ان نگاہوں میں یاس اور رنج کی ایک دنیا ہوتی مگر بظاہر وہ جذبات سے عاری معلوم ہوتی تھیں۔ پتھرائی ہوئی، وہ بے حس بیٹھی ہوئی تھیں۔ جیسے سکتے کا عالم۔ مگر میرا ننھا دل انصاف کرنا چاہتا تھا۔ کوئی اور ہوتا تو ضرور امی کی طرفداری کرتا۔ آخر "غمگین حسن" اپنے اندر بہت اثر رکھتا ہے نا مگر مجھ پر نہ تو اس حسن کا کوئی اثر تھا، نہ نانی بی کے پچکے ہوئے گالوں اور پوپلے منہ سے نفرت تھی، ہاں مجھے امی پر ترس آرہا تھا مگر اس دل کا کیا حال ہوگا جس سے ایک عزیز چیز چھین لی گئی ہو۔ امی کے پاس دولت تھی، عزت تھی، ہر طرح کا آرام تھا۔ چاند سے بچے تھے، اس قسمت کی ستائی ہوئی بوڑھیا کے پاس کیا رکھا تھا۔ رہنے کے لیے ٹھکانہ بھی تو نہیں۔ ہاں امی کے چہرے سے بہت رنج ظاہر ہو رہا تھا مگر میں اچھی طرح جانتی تھی۔ ان سادہ نگاہوں میں کتنی یاس چھپی ہوئی تھی اور اس سوکھے سینے کے اندر رکا ہوا سیلاب تھا۔ کتنی دبی ہوئی ہلچل تھی۔ کیسا طوفان تھا۔

نسیم کے رونے کی آواز آئی اور امی مجھے گود سے اتار کر آنسو پونچھتی ہوئی اندر چلی گئیں۔ نانی بی خاموشی سے اپنا بستر اور کپڑے باندھ رہی تھیں۔ امی کے جاتے ہی میں دوڑی ہوئی ان کے گود میں جا بیٹھی۔ "نانی بی، مجھے چھوڑ کر چلی جاؤ گی نانی بی۔" میں نے سسکتے ہوئے کہا۔ نانی بی نے مجھے گلے لگا لیا۔ پھر کیا تھا۔ جیسے بند ٹوٹ گیا ہو۔ رکا ہوا سیلاب اُمڈ آیا۔ ایسا معلوم ہو رہا تھا۔ نانی بی کا دل پگھل کر آنکھوں کے ذریعہ بہہ رہا ہے۔ "میری ننھی شہزادی تمہیں چھوڑ کے کیسے جاؤں۔" اچھی نانی بی اقرار کرو، تم مجھے دیکھنے کبھی کبھی آیا کرو گی نا؟" "نہیں بیٹی اب اس گھر میں قدم نہ رکھوں گی" "کیوں نانی بی مجھ سے روٹھ تو نہیں گئیں میں تمہارے لیے سب کچھ کروں گی۔ تم جو کچھ کہو وہ سنوں گی۔ نہ روٹھو نانی بی! آتی رہو مجھے دیکھنے۔"

"اچھا میں جو کچھ کہوں وہ سنو گی؟" "ضرور۔" "مجھے وہ آئینہ کا ٹکڑا دے دو نا بیٹی۔" نانی بی نے مجھے

پیار کرتے ہوئے کہا۔ میں بھاگی بھاگی اپنے کمرے میں گئی اپنے چھوٹے ٹرنک میں سے ریشمی بٹوا نکالا۔ اس بٹوے میں میں نے قارون کا خزانہ جمع کر رکھا تھا۔ بہت سی ٹوٹی ہوئی چوڑیاں، رنگین منکے موتی کانچ کے ٹکڑے۔ گڑیوں کے ننھے زیور، نئے ڈھلے ہوئے تانبے کے پیسے، جسے میں "ساورن" کہا کرتی تھی۔ سفید چکنی ہوئی چونیاں، دونیاں .... اسی میں میں نے نانی بی کا آئینہ رکھا تھا۔ آئینہ کے ٹکڑے پر گرد کی تہ جمی ہوئی تھی جگہ جگہ چکنائی کے دھبے بھی تھے۔ پھر بھی کیسا پیارا لگتا تھا وہ آئینہ۔ کیسے خوبصورت کنارے ان پر رنگین شیشوں سے تراشے ہوئے خوبصورت پھول تھے۔ سنہری، عنابی، فیروزی، آسمانی۔ اس دن جب میں نے نانی بی سے یہ آئینہ مانگا تھا تو انہوں نے پیار سے چمکار کر کہا۔ "میری اچھی بیٹی تمہیں مٹھائی لا دوں گی۔ یہ نہ لو۔" میں کوئی چیز مانگوں اور نانی بی نہ دیں۔ وہ کبھی 'نہ' نہ کرتی تھیں۔ ہو نہ ہو اس میں کچھ ہوگا ہی اور میں آئینہ لینے پر مُصر ہو گئی۔ "ہونہہ میں تو یہ آئینہ ہی لوں گی۔" بچپن کی ضد میں نے ہٹ کر کے، رو رو کے آخر آئینہ چھین ہی لیا۔ آئینہ دیتے ہوئے نانی بی کی آنکھوں میں آنسو نکل آئے تھے۔ مگر میں تو چھوٹی تھی۔ ان آنسو کے معنی کیسے جان سکتی؟ پھر وہ آئینہ میرے پاس رہا۔ کئی بار نانی بی نے ترسی ہوئی التجا بھری آواز میں مجھ سے وہ آئینہ واپس مانگا تھا مگر میں ہر دفعہ رونے لگتی۔ "ہوں، وہ غلیظ آئینہ کا ٹکڑا مجھ سے پیارا ہے؟" نانی بی ناچار چپ ہو جاتیں۔ مگر آج جب کہ وہ مجھ سے جُدا ہو رہی تھیں مجھے چھوڑ کر چلی جا رہی تھیں، میں وہ آئینہ تو کیا سب کچھ دینے کو تیار تھی۔ میں بٹوہ لیے نانی بی کے پاس واپس آئی اور سب خزانہ ان کے سامنے انڈیل دیا۔ میں اپنے دل میں ایک عجیب طرح کی مسرت محسوس کر رہی تھی گویا میں اپنی پیاری چیزیں دے کر بہت بڑا ایثار کر رہی ہوں۔

"یہ سب کچھ لے لو نانی بی مگر ضرور آتی رہنا۔ نہیں تو میں خوب روؤں گی۔" "اچھا بیٹی اللہ نے مجھے جیتا رکھا تو جب تم اپنا گھر بساؤ گی وہیں آ کر جان و دل سے تمہاری کھدمت کروں گی۔ مرتے دم تک وہیں پڑی رہوں گی۔ پھر مجھ پر دو مٹھی خاک ڈال دینا بیٹی۔" نانی بی نے ایک سرد آہ بھر کر اپنی چادر اوڑھ لی اور اپنے سامنے پھیلی ہوئی چیزوں سے صرف آئینہ اٹھا لیا، اسے آنکھوں سے لگا لیا اور اپنے میلے رومال میں لپیٹ کر کرتے میں چھپا لیا۔ پھر مجھے گود میں لے کر میری بلائیں لیں، گلے سے لگایا، پیار کیا، اور مجھے آہستہ سے اتار کر اٹھ کھڑی ہوئیں کپڑوں کی گٹھڑی بغل میں دبائی اور سر جھکائے خاموشی سے چلی گئیں۔ اب میں رو نہیں رہی تھی، کیوں کہ مجھے یقین تھا کہ نانی بی پھر آئیں گی۔ جب تم اپنا گھر بساؤ گی کی شرط کو تو میں سمجھ نہ سکی تھی! میں اپنے بکھرے ہوئے خزانے کو سمیٹ کر بٹوے میں ڈالنے لگی کیسی پیاری چیزیں تھیں، نانی بی نے ان سب کو چھوڑ کر اس گرد آلود ٹوٹے پھوٹے آئینہ کو ہی کیوں چُن لیا تھا؟ اس وقت میں اس گتھی کو سلجھا نہ سکی۔ اس آئینہ کی اہمیت کو سمجھنے کے لیے چند سال اور گذرنے تھے۔ اس کے بعد میں اس آئینہ

کی یاد کے بغیر نانی بی کا تصور کر ہی نہ سکتی ۔ اب اس وقت کی تمام یادوں میں جب نانی بی کا اور میرا ساتھ تھا اس آئینہ والے واقعے کا نقش ہی سب سے گہرا ہے ۔ ہاں وہ نقش جو کبھی تحت الشعور میں چھپا ہوا تھا ، اب کتنا صاف ہے ! نانی بی کا ایک ایک لفظ ان کی ایک ایک حرکت ، اس دن کی جب انہیں آئینہ ملا تھا ۔ ان کی وہ آئینہ لینے کے لیے التجائیں وہ آخری سین جب انہوں نے آئینہ کو آنکھوں سے لگا کر سینہ میں چھپا لیا تھا ۔ دل کے پاس ۔ یہ تصویریں بار بار اُبھرتی ہیں ۔ یہ یادیں بار بار میرے دماغ میں گھومنے لگتیں ہیں ۔ اور میں سوچتی ہوں ۔ بظاہر اس بے حس مجسمہ میں ایسے جذبات بھی تھے ؟ اس بجھے ہوئے دل کی راکھ میں اتنی چنگاریاں دبی ہوئیں تھیں ۔ اس سوکھے سینے میں اتنی آگ سلگ رہی تھی ۔ ایسی یاد چٹکیاں لے رہی تھی ، یہ آئینہ انہیں راستہ میں پڑا ہوا ملا تھا ۔ جب ہم ہوا خوری کے لیے جا رہے تھے ہر شام مجھے نانی بی ہوا خوری کے لیے باہر لے جایا کرتی تھیں ۔ ہم گھر سے دُور نکل جاتے ایک کھلے میدان کی طرف جہاں بہت سی خود رو گھاس بے ترتیبی سے اُگی ہوئی تھی ، اور دُور دُور پر کہیں کہیں گھنے درخت تھے ۔ شام ہوتے ہی میٹھی بولی بولتی ہوئی چڑیاں ان درختوں پر آ بیٹھتیں ۔ ان کے چہچہوں سے ساری فضا شیریں نغموں سے معمور ہو جاتی مجھے یہ جگہ بہت پسند تھی اور میں ہر روز نانی بی کی چادر کھینچتی ہوئی انہیں اس طرف لے جاتی ۔ راستہ میں ہیں ایک چھوٹی سی دوکان ملتی تھی ۔ جہاں صرف پان کی بیڑی بکتی تھی ۔ نانی بی ہر روز وہاں جاتی تھیں ۔ ایک پیسہ کے پان اور سپاری خرید لیتیں ۔ وہیں سے ایک پان میں بہت سا چونا بھی مانگ لیتیں ۔ دوکان کے سامنے کچھ تختے بچھے ہوئے تھے ۔ نانی بی وہیں بیٹھ کر بڑے انہماک سے پان کی نسیں نکالنے لگتیں ۔ بوڑھا دکاندار اندر جا کر '' پان کوٹنی '' لے آتا ، اور نانی بی کے سامنے رکھ دیتا ۔ اتنے میں دو چار پوپلے منہ والی بوڑھیاں اور آ جاتیں ۔ سب کی سب پان خرید کر '' پان کوٹنی '' کا انتظار کرتی ہوئی نسیں نکالنے لگتیں ۔ ایک بوڑھے میاں بھی چلم لیے آ جاتے ۔ اچھی خاصی محفل جم جاتی ۔ مجھے اس بوڑھوں کی مجلس سے بڑی دلچسپی تھی ۔ اپنی دونوں مٹھیوں میں نانی بی کی چادر تھامے ان سے لگ کر کھڑی ہو جاتی ، اور ان سب کی عجیب عجیب حرکتوں کو دیکھتی رہتی ۔ بوڑھیاں نسیں نکالتی ہوئی ، پان کوٹتی ہوئی ، اور بوڑھے میاں چلم بھر کر کش لگاتے ہوئے ادھر اُدھر کی کی باتیں چھیڑ دیتے ۔ کبھی اپنے بیٹا بیٹی ، پوتے پوتوں کی ، کبھی محلے والوں کی اور اکثر '' ہمارے جمانے '' اور '' اب کے جمانے کی '' '' اب کے جیور بھی کوئی جیور ہوئے '' ! بابا اب کی چھوکریوں کا دماگ تو آسمان پہ چڑھ گیا ہے '' ! ایک بوڑھی منہ پر زور سے ہاتھ مار کر کہتی '' پرانے جیوروں کے نام ہی سے کان پکڑتے ہیں ۔ ہونہہ ہاتھوں میں دو دو چوڑیاں گلے میں باریک '' سنگل '' کانوں کی لو میں ایک '' باریک '' کرن پھول یا جھومر اور بس بھلا یہ بھی کوئی جیور ہوئے ہمارے جمانے میں جو پہنتی تھیں کان بھر کر سونے کی پتیاں ۔ بابا '' نخشاروں '' پہ جھومتی ہوئی کیسی بھلی لگتی تھیں '' ۔

"اور یہ بھی دیکھا، ناک چھدوانا تو گویا عیب ہی ہوگیا۔ چھی چھی کیسی بُری لگتی ہے ناک"۔ ایک بوڑھیا نتھنے چڑھا کر نفرت ظاہر کرتی۔"

نانا یہ جانے کی چھوکریاں بھی کیسے بال بناتی ہیں تیل نام کو نہیں۔ روکھے بال سر سے دو انگل اوپر اٹھے ہوئے موتی موتی لٹیں نکلی ہوئیں۔ سر کو اچھا خاصا کوڑے کا ڈھیر بنا لیتی ہیں۔ حشر کے دن پل صراط سے پھسل پھسل گر نہ پڑیں تو جب جانیں۔ کیا ہمارے بجرگوں نے جھوٹ کہا تھا۔ "بیچ میں سیدھی مانگ نکالی تو پل صراط پر سیدھے پل صراط طے کر لوگی"۔ اب تو اللہ ہی بچائے ان ٹیڑھی مانگ والوں کو۔ سیدھی مانگ نکالو چہرہ پر کیسا نور جھلکتا ہے۔ ٹیڑھی مانگ تو کیسی اچھی صورت بگاڑ دیتی ہے۔ اب اس بچی ہی کو دیکھ لو بوا۔ کیسا پھول سا مکھڑا، چاند سی پیشانی، سیدھی مانگ نکالتی تو چہرہ پر کیسی رونکھ آجاتی اب تو کرستان لگتی ہے کرستان"۔ اور ایک بوڑھی بھویں چڑھا کر نفرت سے منہ پھیر لیتی۔

کوئی اور میرے ریشمی فراک کو الٹ پلٹ کر دیکھنے لگتی۔ "اماں اب کے کپڑے تو دیکھو کیسے کیسے پھیشن"۔

"وہ بوا، وہ پھیشن کی بھی تم نے ایک ہی کہی۔ ذرا دیکھو تو پنڈلیاں ننگی باذو ننگے، لعنت بھیجو لعنت"۔

اور یہ رنگ تو دیکھو بوا، کیسا پھیکا پھیکا چھی چھی، یہی کیا اب کے سب رنگ پھیکے۔ سچ پوچھو تو اجلے رنگ میں اور ان میں کوئی فرق ہی نہیں"۔

"اونہہ اجلا رنگ! اب کی چھوکریاں اجلے کپڑے پہننے کو عار نہیں سمجھتیں۔ ابھی سے بوڑھیاں بنی پھرتی ہیں۔ بھلا ان بھئی چھوکریوں کو کہیں اجلا رنگ ساجتا ہے"۔

"ان بھئی چھوکریاں کا۔ ارے بابا اب تو گجب ہوگیا گجب۔ سہاگنیں تک اجلے کپڑے بے دھڑک پہن لیتی ہیں، اگجب ہوگیا گجب۔ توبہ توبہ کچھ سہاگ کا پاس بھی ہے انہیں؟"

کبھی شادی بیاہ کی باتیں ہونے لگتیں ۔۔۔۔

"ہمارے زمانے کی شادیاں، شادیاں تھیں۔ کئی ہفتے لگتے تھے، کیسی کیسی رسمیں اب دیکھو جٹ منگنی پٹ بیاہ، اور بیاہ بھی کیسا بیاہ، ادھر نکاح پڑھا گیا، ادھر دلہن کی رخصتی ہوئی۔ نہ کوئی رسم نہ ریت"۔

"اور اب کی دلہنیں تو خالہ! ابا ری چھوریاں، توبہ توبہ آنکھ کا پانی بہ گیا ہے کیسی ہنسی خوشی رخصت ہوتی ہیں۔ اپنے خصم کے گھر کو ہم تھے کہ تین تین روز تک آنکھ کا پانی نہ سوکھتا تھا۔ رو رو کر بے سدھ ہو جاتے تھے اللہ اللہ کیا زمانہ آیا"۔

"پرسوں میں ایک شادی میں گئی تھی۔ اماں! کاہے کو بولوں اس دلہن کی بے شرمی" اور سب بوڑھیاں تھوڈولیں

کو ہاتھ لگائے آنکھیں پھاڑے بڑے غور سے سنے لگتیں۔

"جب اس کی ہم جولیاں چھیڑ چھاڑ کر رہی تھیں تو ہنس رہی تھی بھری مجلس میں نوشہ کے گھر والے بھی پاس ہی بیٹھے تھے، توبہ توبہ ہم پر تو گھڑوں پانی پڑ گیا۔ ماں بیچاری نے سر پیٹ لیا۔ کیا کرتی سمدھنوں کو منہ دکھلانے سے رہی۔ جب رخصتی کا وقت آیا تو وہ تیار ہی بیٹھی تھی۔ اوئی، میرے اللہ ایک بوند بھی نہ تھی، اس چھوکری کی آنکھوں میں؟ نا بابا ہم سے رہا نہ گیا۔ آخر بیٹی والوں کی لاج رکھنی تھی سمدھنوں کے سامنے، ہم دو چار بوڑھیوں نے مل کر کپڑے۔ برابر کرنے کے بہانے سے اتنے زور سے نوچا کہ اس کے چیخ نکل گئی۔ جب کہیں جا کر دو بوند پانی نکلا۔ وہ تو خیر ہوئی کہ چھوکری ہم پر پلٹ نہ پڑی۔ ورنہ رہی سہی عزت بھی جاتی رہتی۔

"اچھا کیا بہت اچھا کیا"۔ اس بے شرم کے ساتھ ایسا ہی کرنا چاہیئے تھا"، سب یک زبان ہو کر کہتیں اور بوڑھے میاں بھی بڑے زور سے سر ہلا ہلا کر داد دیتے۔ یہ بوڑھے میاں سر کو ہاتھ لگائے ہمہ تن گوش ہو کر بوڑھیوں کی باتیں سنا کرتے، جب کبھی ان کے بات کرنے کی باری آتی تو پگڑی ذرا ہٹا کر (کیسی پگڑی ایک بڑے سے رومال کو سر کے گرد لپیٹ لیا کرتے تھے) اپنے چمکتے ہوئے گنجے سر کو زور زور سے کھجلانے لگتے، اور بڑی ہی سوچ بچار کے بعد ایک جملہ نکالتے گویا انہیں کی رائے آخری اور فیصلہ کن ہے۔ غرض جتنے منہ اتنی باتیں ہوتیں مگر یہاں بھی نانی بی خاموشی سے سب کی باتیں سنتیں۔ "اب کے جانے" پر اتنے اعتراضات سن کر بھی کوئی رائے ظاہر نہ کرتی تھیں، اور نہ ہی ان کے چہرے سے کوئی جذبے کا اظہار ہوتا۔ شاید ان باتوں سے انہیں کوئی سروکار نہ تھا..... پھر جب یہ محفل برخاست ہو جاتی تو میں نانی بی کی چادر کھینچتی ہوئی انہیں اس میدان میں لے جاتی۔

یہاں ہم کسی گھنے درخت کے سائے میں بیٹھ جاتے۔ میں گرے ہوئے سرخ پھولوں سے کھیلنے لگتی۔ پھر انہیں سمیٹ کر اپنے دامن میں بھر لیتی اور نانی بی کی گود میں آ بیٹھتی۔

"ایک اچھی سی کہانی بولو نانی بی"۔ "آج کون سی کانی (کہانی) بولوں"۔ اور ساتھ ہی اپنی نسوار کی ڈبیا نکال لیتیں۔ ایک چٹکی بھر کر نتھنوں میں چڑھا لیتیں۔ پھر ایک میلا سا رومال اپنی سوسی کے "لہنگے" کے نیفے سے ڈھونڈ ڈھانڈ کر نکالتی ہوئی کہانی شروع کرتیں۔ "اچھا سنو ایک بادشا تھا۔ اس کی سات بیٹیاں تھیں"۔ پھر ناس پونچھتی ہوئی آہستہ آہستہ کہتیں۔ اس نے سب شہزادیوں کو باری باری اپنے دربار میں بلایا۔ پوچھا "تمہیں کون پالتا ہے"۔ سب بولیں "آپ"۔ مگر چھوٹی شہزادی بولی"۔ اور نانی بی اس جملے سے رومال کو پھر نیفے میں ٹھونس لیتیں۔ اس سے پونچھنے پر بھی کالی کالی دھول کی ایک تہ سی ان کے نتھنوں پر جمی رہتی۔ اتنی باتیں ایک ساتھ کہنے سے ان کے پوپلے منہ کے کناروں پر

پان کی لال لال پیک بہ آتی۔ اور وہ ایک طرف منہ پھیر کر پیک کو تھوکتی ہوئی اپنی کہانی کو جاری رکھتیں "چھوٹی شہزادی بولی: "ہم سب کو اللہ میاں ہی پالتے ہیں اور حضور آپ کو بھی"۔ اس جواب کو سن کر بادشاہ......

"کیسی چھوٹی شہزادی نانی بی؟" "مجھ جیسی؟" میں بیچ میں کہہ اٹھتی اور وہ لپک کر مجھے گود میں اٹھا لیتیں

"ہاں بیٹی تمہاری جیسی شہزادی ایسی ہی کھوبصورت شہزادی" میں خوشی سے پھول جاتی اور نانی بی کی طرف محبت بھری نگاہوں سے دیکھنے لگتی۔ "ننھی کیسا پیارا مکھڑا ہے تمہارا اہا۔ چاند کا ٹکڑا" نانی بی میری بلائیں لینے لگتیں، تٹ، تٹ، تٹ" دیکھو تو سب انگلیاں ٹوٹیں، کتنا پیار ہے مجھے اپنی بچی سے"۔ اور میں اپنی ننھی ننھی باہیں نانی بی کی گردن میں ڈال دیتی۔ اس وقت مجھے ان نتھنوں پر جمی راکھ دھول اور پوپلے منہ سے بہتی ہوئی پیک سے بھی نفرت محسوس نہ ہوتی۔

پھر نانی بی اپنی ہتھیلی پر ذرا سا چونا پھیلا کر پھونک کر خشک کر لیتیں اور اس میں تھوڑی سی نسوار انڈیل کر ملنے لگتیں۔ ساتھ ہی ساتھ آہستہ آہستہ کہانی بولتی جاتی تھیں۔ ناس گھس گھس کر چھوٹی چھوٹی گولیاں بناتیں، اور ایک پیاری بڑی سفید ڈبیا میں بالکل میرے کریم کی ننھی سی ڈبیا کی سی۔ انہیں ڈالتی جاتی تھیں۔ یہ سب کرتی ہوئی وہ بڑی ہی دیر سے کہانی سناتی تھیں۔ ایک ایک جملہ مزے لے لے کر' نانی بی کو کہانی سنانے میں بڑا ہی کمال حاصل تھا۔ بار بار کسی نہ کسی بہانہ سے ایسی جگہ ٹھہرا دیتیں۔ جہاں میرا اشتیاق بڑھا ہوتا۔ پان کی پیک تھوکنے کے بہانے یا گولیاں بنانے میں بہت ہی منہمک ہوتی میں بے تاب ہو جاتی۔

"اس کے بعد کیا ہوا نانی بی؟ جلدی جلدی کہو نا؟"

"نا بیٹی جلدی بولوں تو کھاک مزا آئے گا"۔ اور یہ سچ تھا۔ ان کے یوں بیان کرنے میں کہانی کا دگنا مزا آتا، اور وہ واقعات کو ایسی تفصیل سے اتنی اچھی طرح بیان کرتیں کہ میں اپنے آپ کو اس ماحول میں تصور کرنے لگتی۔ مجھے نانی بی کی ہر کہانی کی "شہزادی" سے محبت ہو جاتی۔ مگر نہ جانے کیوں ان کی ہر "شہزادی" پر کوئی نہ کوئی مصیبت آ پڑتی۔ پھر کہیں سے ایک "شہزادہ" آ ٹپکتا۔ شکار کھیلتے ہوئے یا اور کچھ طریقے سے، اور اس شہزادی کو مصیبت سے نجات دلا کر اپنے محل لے جاتا۔ دونوں ہنسی خوشی زندگی گزارنے لگتے۔ نانی بی کی ہر کہانی یوں ہی ختم ہوتی۔ یہ شہزادہ کتنا اچھا ہے۔ چھوٹی شہزادی کو بچانے والا۔ میں سوچا کرتی۔

"میں چھوٹی شہزادی ہوں، نانی بی! مجھے بھی ایک ایسا چھوٹا شہزادہ لے جائے گا!" میں نہایت بھولے پن سے پوچھ بیٹھتی۔ اور نانی بی کی بے نور آنکھوں میں ایک لمحہ کے لیے چمک آ جاتی۔

"ہاں کیوں نہیں میری ننھی! جب تم بڑی ہو کر انگریجی پڑھو گی، کھوب پڑھ کر بی اے پاس ہو جاؤ گی تو....... اس پر تم ہو بھی کھوبصورت تمہیں جرور ایک بڑا آدمی بیاہ لے جائے گا۔ کوئی بہت بڑا افیسر۔"

"ہوں، ہوں بڑا افیسر نہیں چاہیئے۔ چھوٹا شہجادہ۔" میں مچلنے لگتی۔

"ہاں ننھی۔ وہ شہجادہ ہی ہو گا۔ میری شہجادی وہ دن کب آئے گا۔ اللہ مجھے اس وکھت تک جتیا رکھے۔ تمہیں دلہن بنی دیکھ لوں۔ تو چین سے مر سکوں گی ...." آہ نانی بی، شہجادہ تمہاری شہجادی کو لینے آگیا ہے مگر تم اس دنیا میں نہیں ہو۔ کاش تم چند ہی دن اور زندہ رہتیں وہ دن بھی دیکھ لیتیں جس کو دیکھنے کی تمہاری آخری آرزو تھی۔ کو دیکھ کر فرط خوشی سے پھولے نہ سماتیں۔ ان کے حسین چہرے کی کتنی ہی بلائیں نہ لیتیں تم ضرور انہیں شہزادہ ہی سمجھتیں.......

ہاں تو یہ ہمارا معمول تھا، میں ہر روز نانی بی کے ساتھ اس میدان میں جاتی۔ کچھ دور ایک چھوٹا سا گدلے پانی کا تالاب تھا۔ کئی بار میں نانی بی سے کہنا چاہتی تھی کہ اس تالاب تک ہو آئیں، مگر نانی بی کے کہانی بولنے ہی میں اندھیرا ہو جاتا، اور ہم گھر لوٹ آتے۔ ایک دن جب نانی بی نے ابھی کہانی شروع نہیں کی تھی میں نے ایک آدمی کو بندریا ساتھ لیے آتے دیکھا، اس کے پیچھے بہت سے بچے شور مچاتے آرہے تھے، تالاب کے پاس آکر وہ بندر والا اکڑوں بیٹھ گیا اور اس نے تماشہ دکھانا شروع کیا۔ لڑکے اس کے گرد حلقہ باندھ کر کھڑے ہو گئے۔ چند بے فکرے مرد بھی جمع ہو گئے" میں بندر کا تماشہ دیکھوں گی نانی بی تالاب کے پاس لے چلو" نانی بی میری ہر خواہش کو پورا کرتی تھیں۔ انہوں نے مجھے دور سے جاکر ایک اونچے ٹیلے پر کھڑا کیا۔ جہاں سے میں اچھی طرح دیکھ سکتی تھی۔" یہاں نہیں اور بھی قریب لے چلو نانی بی" "نا بیٹی، یہ مجھ سے نہ ہو گا۔ اتنے گیر مرد وے کھڑے ہیں، ادئی میرے اللہ" اور نانی بی نے چادر کھینچ کر اپنے چہرہ کو اور زیادہ ڈھانپ لیا۔" اچھا تم نہیں آؤ گی تو میں بھی یہیں رہوں گی" میں نانی بی کی چادر تھامے تماشہ دیکھنے لگی۔

"اچھا بیٹا اب اپنی مالک کے گھر کا کام کرو" بندر والے نے ڈگڈگی بجا کر حکم دیا۔

بندریا نے جلدی سے ایک چھڑی اٹھالی اور اسے سر پر رکھ کر ادھر اُدھر پھرنے لگی۔ گویا بہت کام کر رہی ہے" اچھا اب ساس کے گھر کا بھی کام کر دو بیٹا" بندریا نے زور سے چھڑی زمین پر پھینک دی اور منہ پھلائے ایک طرف جاکر بیٹھ رہی۔

" بندریا نے چھڑی کیوں پھینک دی نانی بی" جواب نہ ملا۔ میں نے چادر کو دو ایک جھٹکے دے کر

پھر وہی پوچھا۔ پھر بھی نانی بی نے کوئی جواب نہ دیا۔ میں نے مڑ کر دیکھا تو نانی بی ایک مٹی کے ڈھیر میں کرید کرید کوئی چیز نکال رہی تھیں۔

———— انہوں نے میری بات سنی تھی۔ کچھ دیر بعد نانی بی نے وہ چیز نکال لی۔ ایک آئینہ کا ٹکڑا۔ "کیسا آئینہ نانی بی مجھے بھی دکھاؤ نا" نانی بی نے پھر بھی کوئی جواب نہ دیا۔ وہ بڑے غور سے آئینہ کو الٹ پلٹ کر دیکھ رہی تھیں۔ بہت دیر کے بعد انہوں نے دبی آواز میں کہا۔ مجھ سے نہیں اپنے آپ سے۔

"آہ! انہوں نے ایسا ہی آئینہ میرے لیے منگوایا تھا۔"

"ایسا آئینہ کس نے منگوایا تھا نانی بی؟" وہی ہمارے گھر والے، ہمارے آدمی" "تمہارے گھر والے کون نانی بی" وہی بزرگوں نے جن کے ساتھ میرا بیاہ کیا تھا" "تو تمہارا بیاہ ہوا تھا نانی بی۔ باجے بجے تھے، تمہارے بیاہ میں؟ اور تم نے اچھے اچھے کپڑے اور زیور پہنے تھے۔ اپنے بیاہ کا قصّہ سناؤ نانی بی، آج کہانی کے لیے اصرار نہ کروں گی۔"

"میری بھولی بچّی۔ ہاں میں نے اچھے اچھے جیور کپڑے پہنے تھے۔ مگر بیاہ کے معنی یہی نہیں۔ اچھا آج کانی (کہانی) نہ سنوگی مگر میری جندگی کہانی سے کیا کم ہے بیٹی۔ کیا بتاؤں کیسے دھوم دھام سے ہوا تھا میرا بیاہ! کہتے ہیں پانچہزار کھرچ ہوئے تھے پانچ ہزار! برابر ایک مہینہ لگا تھا، پورا ایک مہینہ کیا کھوں میں تو گھٹنوں سے گویا لدگئی تھی گلے میں اتنا مال کہ بوجھ سے گردن جھکی پڑتی تھی۔ جھومر، مانگ میں موتی، پیشانی پر ٹیکہ جھومتا ہوا، ہاتھوں میں کنگن، پونچیاں، گوٹ اور گوٹوں کے بیچ میں ہاتھ بھر کر بھری "ریشم کی چوڑیاں" اتنی بڑی سی نتھ۔ پاؤں میں چار چوڑی جیور، کان بھر کے سونے کی پتیاں۔ اور مجھے کیسا سنوارا گیا تھا۔ بال پیشانی پر آنا کر ایسے صاف کیے گئے تھے ایسے صاف کہ اپنی صورت دیکھ لو۔ منہ پر چکتا ہوا ریزہ چمکیاں پھر مہندی، کاجل مسی سے سولہ سنگار اور میں ایسی کلہے کو تھی بیٹی"۔ نانی بی نے پچکے ہوئے گالوں پر ہاتھ پھیر کر آئینہ میں دیکھتے ہوئے کہا "گول صورت پھولے پھولے گال، کیسی رونکہ تھی چہرہ پر۔ اب کیا دیکھتی ہو بیٹی ہڈ چمڑا ہو کر رہ گئی ہوں۔ اس جماتے میں کیسی بھاری جوان تھی میں۔ ایک ایک باجو یہ موٹا در واجے میں نہ سماتی تھی"...... اور کپڑوں کی بھڑک کا کیا کہنا لال دامنی یہ بڑے بڑے طلائی بوٹوں والی" نانی بی نے بوٹوں کی چوڑائی بتانے کے لیے اپنی ہتھیلی پھیلا دی۔ "ہرا بنارسی لہنگا اور اطلس کا کرتہ کیسی بن سنور کر بیٹھی تھی میں"۔ میں نانی بی کے قصّے کو بڑی دلچسپی سے سن رہی تھی اور تصوّر میں نانی بی کو دلہن بنی دیکھ رہی تھی پچکے ہوئے نہیں" پھولے پھولے گالوں والی نانی بی کو۔

''میں ایک اچھے کھاتے پیتے گھرانے سے تھی۔ اور ہم تھے ہی کتنے، ایک بھائی، ایک بہن، بابا نے میرے بیاہ پر جی کھول کر روپیہ کھرچ کیا۔ ''ان'' کے ماں باپ تو ہم سے بھی زیادہ مال دار تھے۔ کیا مجال میرا دل کوئی چیج مانگے اور وہ نہ ملے بات ابھی جبان پر بھی نہیں آتی تھی وہ چیج میرے قدموں میں۔ کیا کہوں بیٹی میرے بیاہ کے چند سال کیسے سکھ سے گجرے۔ ان کے بابا مجھ پر جان چھڑکتے تھے اور میں ساس کی آنکھوں کا تارا تھی۔ کیسے ارمانوں سے بہو کو بیاہ کر لائی تھیں آکھر ایک ہی تو بیٹا تھا۔ جگر کا ٹکڑا۔ میں سبھوں پر بیٹھی رہتی۔ کام کرنے کی بھی ایک بات تھی۔ میں تو اُدھر کا تنکا اِدھر اٹھا کر نہ رکھتی تھی، اور وہ مجھ سے کتنا پیار کرتے تھے، مجھے گھر کی '' یا چھا جادی'' کہا کرتے تھے، مجھ سے پوچھے بنا کوئی کام نہ کرتے ہر وقت کوئی نہ کوئی اچھی چیج میرے لیے لاتے، کیسے کیسے پیار کے ڈھنگ آتے تھے انہیں۔ نہ جانے کہاں سے سیکھ آئے تھے۔ ایک دن مسہری پر بیٹھی اپنے دامن میں گوٹا ٹانک رہی تھی پیچھے سے آکر میری آنکھیں بند کر دیں۔'' پھر جلدی کچھ شرماتے ہوئے نانی بی نے اپنی زبان دانتوں میں دبالی۔ ''چھی چھی کیسی باتیں کر رہی ہوں بچّی کے سامنے۔ کھیر تم تو بڑی ہی بھولی بچّی ہو، ان باتوں کو کیا سمجھو گی۔ ہاں آنکھیں بند کر دیں، اور چیج میرے کانوں میں پہنا کر ہاتھ ہٹالیا۔ اوئی میرے اللہ میں تو شرم سے پانی پانی ہو گئی۔ انہوں نے دوسرے ہاتھ سے آئینہ میرے چہرے کے سامنے پکڑ رکھا تھا۔ کہنے لگے، ''دیکھو کیسے بھلے لگتے ہیں۔ جھومر تمہارے کانوں میں'' میں نے جلدی سے جھومر نکال ڈالے۔ مجھے تو بڑے بُرے لگے تھے۔ اتنے لانبے لانبے لٹکتے ہوئے، ''نا بابا مجھے تو کھاک اچھے نہیں لگتے۔'' وہ ہنس کر بولے ''تم تو پرانے ڈگر پر چلتی ہو، آکھر دن رات چار دیواری میں بند رہتی ہو نا۔ تم کیا جانو۔ جمانہ کیسے بدل رہا ہے۔ ارے بھئی یہ نیا پھیشن ہے نیا پھیشن۔'' ''پھیشن ویشن کیا جانوں مجھے تو انہیں پہنتے شرم لگتی ہے۔'' ''کھیر جانے دو، یہ آئینہ تو تمہیں پسند ہے۔ دیکھو، اسے کبھی نہ نہ کہنا، بڑی دور سے منگوایا ہے۔ بہتّر روپے لگے ہیں بہتّر۔ اہا آئینہ! آئینہ کیا کہوں۔ کیسا پیارا تھا۔ کھیر یہ تو ایک ٹکڑا ہے۔ اس سے اس کی کھوبصورتی کی کیا کھبر ہے۔ کناروں پر کیسے کیسے رنگا رنگ پھول گویا ہیرے جواہرات جڑے تھے۔ دل میں تو بہت کھوش تھی مگر یونہی گلہ کرنے لگی۔ ارے بھلے آدمی کاہے کو اتنا روپیہ کھرچ کرتے ہو مجھ پر تمہیں تو پیسوں کی کدر ہی نہیں۔ کیا ٹھیکریاں ہو گئی ہیں تمہاری نجر میں۔ بہتّر روپے بابا!'' اور وہ میری طرف کیسے پیار سے دیکھ کر بولے تھے۔ ''چہرہ تمہیں یوں کھوش دیکھ کر کیمت ویمت سب کچھ بھول جاتا ہوں، تمہاری کھوسی پر بہتّر روپے تو کیا سب کچھ سد کھے ہیں۔'' آہ! ان کی کونسی کونسی بات یاد کروں۔ ان باتوں کو یاد کروں تو کلیجہ منہ کو آتا ہے۔'' نانی بی نے آنسو پونچھے اور دبی آواز میں کہنے لگیں'' آہ اس جمانے میں وہ مجھے کتنا چاہتے تھے۔ بہتّر روپیہ دے کر اتنی دور سے، پرائے ملک سے میرے لیے آئینہ منگائے تھے۔ اللہ اللہ یہ آئینہ تو ان کی یادگار محبت

ہے"۔ اور انہوں نے اس آئینہ کے ٹکڑے کو آنکھوں سے لگالیا۔ "اور میں کیسے فخر سے وہ آئینہ اپنی سہیلیوں کو دکھاتی پھرتی تھی۔ وہ کہتیں "اری جہرہ! تو تو بڑے سہاگ والی ہے۔ کیسا اچھا میاں ملا ہے تجھے....."

آہ! کسی کے سہاگ ہمیشہ ایک سے ہوتے ہیں۔ یہ آسمان کا چکر! یہ جمانا کسی کو سکھی نہیں دیکھ سکتا۔ اپنا دکھڑا کیا سناؤں بیٹی۔ میرا استارہ بھی گردش میں آگیا۔ میری کھسمت ایسی پھوٹی خدا وہ دن دشمن کو بھی نہ دکھلائے"۔ نانی بی پھر رونے لگیں "میرے سسر جاتے رہے۔ اللہ ان کو کروٹ کروٹ جنّت نصیب کرے"۔ نانی بی نے آسمان کی طرف نگاہیں اٹھا کر اپنا آنچل پھیلا دیا۔ "میرے باپ سے بھی جیادہ تھے۔ اللہ کا دیا اتنی دھن دولت تھی۔ باپ کے مرتے پر انہیں کے ہاتھ آئی۔ انہوں نے دنیا ہی کیا دیکھی تھی پیسہ ہاتھ لگا اور ان کا ہر کوئی دوست اور ہمدرد بن گیا۔ اتنے دوست پیدا ہو گئے ہر وکھت انہیں گھیرے رہتے۔ وہ تاریفوں کے پُل باندھتے اور یہ تھے سیدھے سادھے آدمی۔ پھولے نہ سماتے اپنی تعریف سُن کر سب کو سچے دوست جان کر کھوب کھاطر کرتے۔ انہوں نے دنیا ہی کیا دیکھی تھی کہ اچھے بُرے کی تمیج کرتے اور پھر کھدا نے انہیں ایسا نرم دل دیا تھا۔ کسی کو اپنے دروازے سے دھتکار کر نکالنا ان کے بس کی بات نہ تھی۔ تم جانو بہت سے لچے لفنگے گنڈے بھی جمع ہونے شروع ہوئے۔ بُری صوبت (صحبت) سے اللہ ہر ایک کو بچائے۔ جب پیگمبر کا بیٹا تک کھراب ہو گیا تھا تو ہم جیسوں کی کیا بساط۔ پیسہ تو ہر ایک کو کھراب کرتا ہی ہے۔ پھر بھری جوانی۔ ان شہدوں نے جیبیں بھرنے کے لیے ان کو شراب اور جوئے کا چسکہ لگا دیا۔ کھدا ان سب کو گارت کرے۔ میرے ہیرے ایسے آدمی کو کھراب کیا۔ پھر کیا تھا بیٹی! باپ کی اتنی محبت سے کمائی ہوئی پونجی مہینوں میں اڑ گئی۔ پھر میرے جہیج کی چیزیں ایک ایک کر کے بک گئیں۔ یہاں تک تو کھیر تھی۔ جب کچھ نہ رہا تو کیا کہوں بیٹی! نانی بی زور زور سے سسکیاں لینے لگیں..... تو میرے گہنے مانگنے لگے۔ شراب کے نشہ میں چور آدمی آدھی آدھی رات کو آتے اور جیور کے لیے تکھاجا کرتے۔ کبھی ہاتھ روک لیتی تو بس میری شامت ہی آجاتی۔ اتنا مارتے، اتنا مارتے، لاتوں سے، گھونسوں سے، لکڑی کہیں دیکھ پاتے تو اس سے بھی بے دھڑک پیٹتے۔ میرے ہاتھ پاؤں سوج جاتے اور ان پر نیلے نیلے نشان اُبھر آتے۔ سارے جیور کپڑے برتن سب ٹھکانے لگ گئے۔ یہاں تک کہ میرے بدن پر ایک دامنی کے سوا کچھ نہیں رہا۔ پھاکوں پہ پھاکے گجار کے میرے دیدے اندر دھس گئے۔ کلوں پر گڑھے پڑ گئے۔ سوکھ کر کانٹا ہو گئی۔ ایک رات انہوں نے خوب شراب پی لی تھی۔ لڑکھڑاتے گرتے پڑتے آئے اور باہر دریچہ سے پکارا۔ میں نے ڈرتے ڈرتے دروازہ کھولا۔ مگر وہ اندر نہیں آئے۔ مجھے وہیں پر بلایا۔ گئی، تو کیا کہوں بیٹی! انہیں برابر ہوش بھی نہ تھا۔ رہا سہا کپڑا ابھی کھینچنے لگے، یا اللہ میں کیا کرتی، پوری طاکت لگائی بہت روئی، بھی، مگر انہوں نے دامنی کھینچ ہی لی۔ وہ دامنی تھی ریشم کی۔ یوں چند پیسوں کی امید میں مجھے ننگ دھڑنگ چھوڑ کر چلے گئے۔

میں اس رات کیا سوتی۔ بدن پر ایک کپڑا نہیں، بھوکی، ٹھنڈ سے ٹھٹھری ہوئی، ایک کونے میں دبکی بیٹھی رہی۔ رات بھر اپنی پھوٹی قسمت پہ رویا کی۔ صبح رسوئی میں اِدھر اُدھر سے کچھ کوئلے جمع کر کے انہیں سلگا کر چولہے کے پاس بیٹھی آگ تاپ رہی تھی۔ ایسے میں کیا دیکھتی ہوں۔ میرا بھائی آکھڑا ہوا ہے۔ کھدایا مجھ پر گھڑوں پانی پڑ گیا۔ جمین میں گڑ جاتی ایسی حالت میں مادر زاد ننگی، کھدایا جمین سکھ دشق)، ہو جاتی اور میں گڑ جاتی۔ آہ! ہم جیسی گُناگاروں کی دعا کہاں کبول ہوتی ہے۔ وہ تو اگلی نیک بی بیوں کا ہی لکھا تھا۔ ادھر دعا ہونٹ سے نکلی اور جمین سکھ ہو گئی۔ پھر کیا کرتی، اِدھر اُدھر دیکھا تو ہانڈیاں پکڑنے کا کالکھ سے بھرا کپڑا پڑا تھا۔ تن ڈھانکنے کو وہ بھی گنیمت تھا۔ جلدی سے اوڑھ کر کونے میں سمٹ کر بیٹھ رہی۔ بھائی پھٹی پھٹی حیران نجروں سے مجھے گھور رہا تھا جبان سے ایک لفج نہ بولا۔ میرے میکے والوں کو کچھ کھبر نہ تھی کہ مجھ پر یہاں کیا گجر رہی ہے۔ ہاں ایک دو دپھے میرا بھائی آیا تھا، مگر میں ان کے کھلا پھ کیسے جبان کھولتی۔ اب میرا بھائی چند دنوں کے لیے میکے لے جانے آیا تھا۔ پچھلی دپھے کہہ گیا تھا جیرہ کتنے دن ہو گئے تمہیں میکے آئے۔ بچاری اماں بہت یاد کرتی ہیں۔ اب میں نوکری کی خاطر پرائی بستی جا رہا ہوں۔ وہاں سے لوٹ آؤں گا تو اب کی دپھے تمہیں جرور بلا کر جاؤں گا۔ اور بیچارہ جب وہ آیا تو میں ایسے حال میں تھی۔ ایسی لاچار ایسی بے بس اسے کتنا دکھ پہنچا ہوگا؟ آکھر کھون سے کھون لگا تھا۔" اس کے بعد دیر تک نانی بی کچھ بول نہ سکیں۔ روتے روتے ان کی ہچکی بندھ گئی تھی۔ کیسی بُری حالت ہو رہی تھی ان کی۔ آواز ہی نہ نکلتی تھی۔ لٹکا ہوا نچلا ہونٹ اور زیادہ لٹک آتا، اور آنسو ابل ابل آتے۔ نانی بی کو اس حالت میں دیکھ کر میرا ننھا دل بھر آیا، گو میں ان کی کہانی کو پورے طور پر سمجھ نہ سکی تھی۔ پھر بھی نانی بی کو یوں روتی دیکھ کر میں بھی رونے لگی۔ انہوں نے بہت مشکل سے اپنی حالت سنبھالی آنسو پونچھے، اور مجھے سینے سے لگا لیا۔ "رونہ ننھی، تم کاہے کو روتی ہو ننھی سہجادی۔ اتنا درد ہے میرا بچی کو۔"

"اچھی نانی بی، تمہیں کہانی سنانے سے اتنا دکھ ہوتا ہے تو نہ سناؤ۔ میں اچھی بچی ہوں۔ ضد نہیں کرتی۔ چلو گھر چلیں۔"

"نہیں بیٹی! تمہیں اپنی دکھ بھری کانی سنا کر میرے دل کا بوجھ ہلکا ہو رہا ہے اب تلک میں کسی سے نہ بولی تھی کس سے بولتی۔ اس کھود گرجی (خود غرضی) دنیا میں میرا کوئی درد پہچاننے والا نہیں، مگر تم بیٹی ننھی ہو۔ پر کیسا درد بھرا دل رکھتی ہو، اب تم یہ سب کچھ نہیں سمجھ سکتیں۔ جب بڑی ہو گی تو سمجھو گی۔ نانی بی کی یاد کے ساتھ تمہیں آج کی باتیں یاد آئیں گی ...... اور دکھ سکھ کا کہنا ہی کیا وہ اس جندگی میں لگا ہی رہتا ہے۔ پھر میں اتنا سکھ نہیں پاتی تو اتنا دکھ کاہے کو اٹھاتی۔ کھیر۔ لو تمہیں باکی کہانی بھی سنائے دیتی ہوں۔ کم سے کم دل کا بوجھ تو ہلکا ہو جائے۔

"یہ تمہارا کیا حال ہوا ہے جیرہ؟" میرے بھائی نے پوچھا۔ میں پھر بھی کچھ نہ بولی، کھدایا جبر نا جر ہے۔ ان کے

کھلاف میری زبان نہ کھلی مگر میری آنکھوں سے آنسوؤں کی جھڑی لگی تھی ۔میرا بھائی روتا ہوا چلا گیا۔ کچھ دیر بعد آیا۔ ایک گٹھڑی پھینک کے وہ بولا۔ "لو جہرہ یہ پہن لو!" اور آپ دوسری طرپھ منہ پھیر کر توشہ دان میں سے کچھ کھانے کی چیجیں نکالنے لگا۔

میں نے گٹھڑی کھولی کپڑے پہنے اور ہم دونوں کھانے پر بیٹھے، کھاتے ہوئے اس نے کوئی بات نہ کی ۔ نجریں نیچی کیے بیٹھا رہا۔ کھا چکنے کے بعد آہستہ سے دبی آواز میں بولا "چلو جہرہ گھر چلو" مجھے اس بدماس کے سب کرتوت معلوم ہو چکے ہیں۔ کھدا کسم میں تمہیں پھر اس نالائکھ کے گھر بھیجوں۔ اس جالم کو اپنے گھر میں کھدم رکھنے دوں، تو میں ایک باپ کی اولاد نہیں پھر بھی اس بےگیرت (بے غیرت) نے کھدم رکھا تو محلہ بھر میں پھجیتی (فضیحت) کراؤں گا۔" پھر وہ کچھ نہ بولا۔ کھاموسی سے مجھے گاڑی میں بٹھا کر گھر لے آیا۔ میں تبھی سمجھ گئی تھی کہ وہ ایسا ضرور کرے گا۔ آہ! میں تبھی سمجھ گئی تھی کہ وہ مجھے ان سے پھر ملنے نہ دے گا۔ نانی بی بہت زور سے سسکیاں بھر کر رونے لگیں ۔" وہ گھر میں یہ باتیں کہتا تو اور بات تھی۔ گھر اتر ہی جاتا اور مجھے کچھ آس ہوتی۔ لیکن یہ کہتے وقت اس کے چہرہ پر کیسا سکون تھا۔ گھر نام کو نہیں...... میں تبھی جان گئی کہ اس کا ارادہ پکا ہے۔ نانی بی نے سرد آہ بھری۔ "میرا گمان صحیح نکلا۔ کچھ دن بعد وہ آئے۔ آہ بیٹی! بیٹی" میں تعجب سے تکنے لگی۔ نانی بی کے سینے میں ہلچل سی مچی تھی۔ وہ پھوٹ پھوٹ کر رو رہی تھیں۔" آہ! کیا کہوں .... بے.... ٹی... ان کے چہرہ پر چھپا وا تھا۔ اداسی تھی۔ وہ جرور اپنے کیے پر رنجیدہ تھے اور بیٹی ان کے ہاتھ میں ایک نئی ساری بھی تھی۔ میں دروازہ کھولنے بھاگی۔ بہت جلد بھاگی پھر بھی میرا بھائی آ ہی گیا...... آ ہی گیا۔ مجھے جور سے دھکیل کر آگے بڑھا۔ انہیں ایسی ایسی باتیں انہیں شہدا، لفنگا بدماس کہا۔ بے سرم کہا۔ بے گیرت کہا، میرے اللہ! نہیں، کبھی نہیں" وہ بے گیرت نہیں تھے۔ ان میں سب پھوں کا خون تھا۔ میں بھائی کے پاؤں پر گر پڑی "اللہ واسطے ایسا نہ کہو بھائی۔" اس نے مجھے بھی بے گیرت کہا۔ اللہ اللہ یہ سن کر بھی وہ کھاموس کھڑے تھے۔ صرف اتنا بولے "میں تمہارے گھر پڑے رہنے نہیں، جہرہ کو لینے آیا ہوں" "اب اس کا تم سے تعلکھ نہیں" "سرم نہیں آتی اسے اتنا ستا کر" میرا بھائی دانت پیس کر برس پڑا۔ "کیا میری بہن اتنی سستی ہے ہمارے پاس دو ٹکڑے روٹی بھی نہیں کہ اسے پال سکیں؟ کھدا کی کھسم اگر میری بہن بھوکوں مرے۔ پر اسے، تم جیسے جالم کے پاس نہ بھیجوں گا۔ ساری تو دیا اسے" میرے بھائی نے ان کے ہاتھ سے ساری کھینچ کر نالی میں پھینک دی۔

" مجھے جہرہ سے تو پوچھ لینے دو" اگر وہ نہ کہے تو میں جرور چلا جاؤں گا۔ اگر راجی ہے تو تمہارا کوئی دکھ نہیں اس پر وہ میری بیوی ہے۔ میں اسے جرور لے جاؤں گا۔" ہونہہ! کیوں نہ کہے گی! پھر آجائے گی تمہارے ساتھ اپنا مردہ نکلواتے" اور میں پیچھے سے رو رو کر التجا کر رہی تھی۔ "بھائی میں جاؤں گی۔ بھائی مجھے جانے دو" اور بھائی نے مجھے آگ برساتی نجروں سے دیکھا۔ چپ بے گیرت کہیں کی"

"نہیں میں چہرہ ہی سے پوچھوں گا۔" انہوں نے دہلیز پر قدم رکھتے ہوئے کہا کہ غریب تھا، میرا بھائی انہیں دھکا دے کر باہر نکال دے۔ "بے شرم اندر قدم رکھتا ہے؟ ایسا بے شرم نہ ہوتا تو عورت کے گہنے بیچتا۔ کیا پوچھتا ہے چہرہ سے۔ وہ تو رو رو کر کہہ رہی ہے، میں اس ظالم کے ساتھ نہیں جاؤں گی۔" آہ بھائی نے کیسا جھوٹ بولا..... کیسا جھوٹ بولا۔" اگر تجھ میں ذرا بھی غیرت ہے تو جا فوراً یہاں سے چلا جا۔ پھر کبھی ادھر نہ پھٹکنا۔" پھر میرے بھائی نے اتنے زور سے کواڑ بند کیا۔ کچھ دیر بعد بیٹی ڈرتے ڈرتے کھڑکی میں سے جا کر دیکھا۔ وہ ہمارے گھر سے کچھ دور پر کھڑے تھے۔ آہ بیٹی میں نے اچھی طرح دیکھا۔ ان کی آنکھوں میں پانی بھرا تھا...... ان کی آنکھوں میں آنسو تھے۔ پھر وہ چلے گئے۔ ہمیشہ کے لیے چلے گئے۔ وہ بڑی غیرت والے تھے۔ بیٹی۔ اتنا ہونے کے بعد پھر اس گھر پر آتے؟........ آہ میرے بھائی نے مجھے کیوں جانے نہ دیا؟ نہ جانے دیا تو کیا ہوا۔ میں موقع پا کر وہاں سے چلی آئی۔ وہاں سے نکل کر انہیں بہت ڈھونڈا بھی مگر کہاں ملتے۔ میرے ایسے نصیب کہاں۔ وہاں سے جو نکلی۔ بیٹی۔ تو نوکری کے لیے ماری ماری پھری۔ مگر پھر اس گھر میں قدم نہ رکھا۔ .... میں ماں کے ہاں چین سے رہ سکتی تھی۔ مگر میری غیرت کیسے گوارا کر دیتی۔ پڑی رہوں مجھے کسی کے گھر کی نوکرانی تو کیا کوئی مجبوری کرنا منظور تھا۔ لوگوں کے سامنے ہاتھ پھیلانا، بھیک مانگنا منظور تھا مگر اس دروازے پر جانا منظور نہ تھا۔ جان پر بند ہوا تھا..... اگر ہمارے بابا اس وقت پر زندہ ہوتے تو کبھی ایسا نہ کرتے۔ مجھے جبر و ربھیج دیتے۔ انہیں بیٹی کا لاکھ درد سہی۔ وہ میاں کا درجہ پہچانتے تھے ـــــــ کہا کرتے۔ عورت کا مقام سوہر کا گھر ہی ہے۔ بھائی نے جوش میں یہ نہ پہچانا۔ بابا ہوتے تو جبر د ربھیج دیتے .... سبھی ٹھوکریں کھاتے ہیں۔ ان کی تو بھری جوانی تھی۔ بعد میں سنبھل ہی جاتے اور مجھے تو ایسا معلوم پڑتا کہ وہ تبھی ڈیڑھ دو مہینوں میں ہی بہت سنبھل گئے تھے پھر میری زندگی کیسے سکھ سے گزرتی ایک دو دن تکلیف سہہ ہی لیتی۔ اور پھر وہ مارتے تھے تو کیا جان کر مارا کرتے تھے۔ شراب پی کر انہیں ہوش تھوڑا ہی رہتا تھا۔ صبح جب ان کی حالت اچھی رہتی تو ان نیلے سوجے ہوئے حصوں پر ہاتھ نہ پھیرا کرتے پھر ایک دو دن پہلے تو انہوں نے گرم پانی میں روئی بھگو کر سینکا بھی تھا۔ ان دنوں بھی کبھی کبھی پیار بھری نظروں سے دیکھ لیا کرتے تھے۔ میں سب کچھ بھول جاتی او خدا! خدایا! ان کی ایسی ایک نظر ہی بس تھی ...... ایک نظر ہی بس تھی۔" نانی بی پھوٹ پھوٹ کر رو رہی تھیں۔ میں تو ڈر ہی گئی ان کا سوکھا جسم ایسے ہل رہا تھا گویا اس کے اندر بھونچال آ گیا ہو کچھ دیر تک نانی بی خاموش ہو گئیں۔ پھر جب طوفان آہستہ آہستہ تھما، کہنے لگیں۔

"اور ان میں کوئی ایسی ویسی بات بھی نہ تھی۔ شراب جوئے کا کیا کہنا اگر یہ لت پھر شتوں کو بھی پڑے تو نہ چھوٹے مگر کسی کی کیا مجال کہ دوسری باتوں میں ان کی طرف انگلی اٹھائے۔ ایسے تھے وہ۔ غیر عورت کی طرف کبھی نظر اٹھا کر

بھی نہ دیکھتے تھے، اور بیٹی! جب مردوں میں بیگن ہو، یہ بات ہو تو عورت کیا کچھ نہیں سہہ لیتی۔"

نانی بی کی طویل کہانی ختم ہوئی مگر اس کی بہت سی باتیں میرے دماغ کے کسی کونے میں جا گھسی تھیں۔ صرف ایک بات مجھے اہم معلوم ہو رہی تھی "نانی بی کا آدمی انہیں مار کر ان کے زیور چھین لیا کرتا تھا۔" اور میں بڑی بے صبری سے انتظار کر رہی تھی کہ نانی بی اپنی کہانی ختم کریں۔ تو اپنی ننھی زبان سے ٹوٹے پھوٹے الفاظ میں ہمدردی ظاہر کر کے انہیں تسلی دوں۔ جب نانی بی نے رونا بند کیا اور آنسو پونچھ لیے تو میں بڑی ہمدرد صورت بنائے بولی:

"نانی بی! تم سچ مچ کتنا دکھ اٹھائی ہو، کیسا خراب تھا تمہارا آدمی۔ تمہیں یوں مار کر تمہارے اچھے اچھے زیور چھین لیتا تھا، کیسا خراب آدمی۔ تمہیں اس کی صورت دیکھ کر نفرت ہوتی تھی نا؟"

"نپھرت بیٹی؟ اس کی صورت سے نپھرت" "کیا بتاؤں وہ کیسا تھا کیسا ہنس مکھ، کیسا بانکا سجیلا جوان!! گھٹا ہوا بدن، چوڑا سینہ، اور صورت کا تو کیا کہنا، چوڑی صورت، یہ اونچی ناک، چوڑی پیشانی، موٹی موٹی کالی آنکھیں۔ میں تو گھنٹوں بیٹھی اس صورت کو تکا کرتی۔ پھر بھی جی نہ بھرتا۔ جب اجلے اجلے کپڑے پہنے، لال کشمیری رومال کندھوں پر ڈالے باہر نکلتا تو دیکھنے کو یہ دو آنکھیں بس نہیں تھیں۔ میں جلدی جلدی لال پیلا پانی لے آتی اور ڈیوڑھی کے باہر قدم رکھتے ہی اتار پھینکتی کہ کہیں چاند سے مکھڑے کو نجر نہ لگ جائے۔ اس کی صورت سے نپھرت بیٹی! وہ تو باچھاہوں کا باچھا تھا۔ شہجادوں کا شہجادہ تھا۔"

"کیا کر رہی ہو پروین؟ اگر تم نے اپنی سہیلیوں کے نام چٹھیاں لکھ دی ہیں تو لاؤ انہیں رحیم کے ہاتھ بھجوا دوں سب سامان آگیا ہے، تم آ کر ناخیرون بی کی کچھ مدد کرو۔ بیچاری اکیلی اتنی چیزیں کیسے تیار کر سکے گی۔ دو ایک تم کر لو۔ تم دیکھتی ہو تسنیم تو میری گود چھوڑتا ہی نہیں۔"

"نہیں امی آج پارٹی نہیں دوں گی؟"

"کیوں بیٹی؟ تم بھی عجیب ہو، آج خوشی کا دن ہے۔ جی بھر کے خوشیاں مناؤ۔"

"اس دنیا میں تو صرف خوشی ہی نہیں ہے امی! اس کے ساتھ غم بھی تو لگا ہوا ہے۔"

"ہونہہ" امی زور سے ہنس پڑیں۔ "ابھی سے قنوطی ہوتی جا رہی ہو، اپنی زندگی کے سب سے رنگین زمانے میں ہی؟"

"امی! شاید آپ کو معلوم نہیں۔ کل نانی بی انتقال کر گئیں۔" میں نے نہایت سنجیدگی سے جواب دیا۔

"پھر وہی نانی بی! سچ مچ اس بوڑھی نے تم پر جادو کر دیا تھا۔"

"امی! تم اب بھی نانی بی کو نہ سمجھ سکیں۔"

[بشکریہ "نقوش"] ●●

ممتاز شیریں

یہ خاکی اپنی فطرت میں

انسان ضبطِ نفس سے ایک روحانی بلندی حاصل کرتا ہے ۔ وہ اصول پرستی اور پاک بازی کی خاطر جسمانی لذّتوں کو قربان کرسکتا ہے، اور اپنی فطری حیوانی جبلتوں پر فتح پاکر بلند ہو سکتا ہے۔ نیکی اور ضبطِ نفس سے انسان کو ایک روحانی کیف ملتا ہے ۔ بے راہ روی اور گناہ کا احساس انسان کو ایک مسلسل روحانی کرب و اضطراب میں مبتلا رکھتا ہے ۔

منٹو نے اپنے آخری دَور کے ایک افسانے "باسط" میں انسان کو اس شبیہ میں دکھایا ہے ۔

کچھ سال پہلے منٹو نے لکھا تھا :۔

"ایک جائز خواہش کو مارنا بہت بڑی موت ہے۔ انسان کو مارنا کچھ نہیں، اس کی فطرت کو ہلاک کرنا بہت بڑا ظلم ہے" (پانچ دن)

منٹو اس وقت "پانچ دن" کے اس پروفیسر کے ساتھ ہمدردی رکھتا تھا جب اس نے مرتے وقت یہ اعتراف کیا تھا کہ اس کی زندگی ایک بہت بڑا جھوٹ تھی۔ اپنی ساری زندگی اپنی جائز خواہشات اور فطری ترغیبات کا خون کرتا رہا تھا۔

اور اپنے ارتقائی دور میں منٹو "باسط" کے ساتھ ہے ۔ جب باسط قدم قدم پر اپنی امپلس اور اپنے فطری ہیجانی جذبات پر قابو پاتا چلا گیا ہے اور نازک سے نازک موقعوں پر بھی اُس نے انتہائی صبر و تحمّل اور ضبطِ نفس سے کام لیا ہے ۔

اگر منٹو نے یہی افسانہ "باسط" پہلے دَور میں لکھا ہوتا تو اس کی نوعیت ہی الگ ہوتی ۔ واقعات یہی ہوسکتے تھے، کردار بھی یہی ہوسکتے تھے، لیکن فن کار کا زاویۂ نظر مختلف ہوتا ۔ چناں چہ باسط نے اپنی امپلس کی آواز سُنی اور اپنے فطری رُجحانات کا ساتھ دیا ہوتا تو اور ہی داستان رقم ہوتی ۔ اور پھر سعیدہ، جس کے گناہ میں اُس

کی ماں کا بھی حصہ تھا، موجودہ سماج کی گری ہوئی جنسی زندگی کی محض ایک نمائندہ کے طور پر پیش ہوتی۔ یقیناً اس انتہائی ہمدردی سے پیش نہ کی جاتی، جو خود اس کے شوہر باسط کی نگاہ میں پیدا کی گئی ہے۔

سعیدہ اس افسانے میں ایک تڑپتی ہوئی، زخمی روح ہے۔ اپنے گناہ کے بعد وہ جس کرب و اذیت سے گزری ہے اس اذیت کی آگ اس کے گناہ کو جلا کر اسے کندن بنانے کے لیے کافی ہے۔ اس پیہم کرب و اضطراب کے ساتھ یہ جان لیوا خوف و ہراس اس کے لیے جان لیوا ہے کہ اس کا شوہر کہیں یہ جان نہ لے کہ شادی سے پہلے وہ گناہ کی مرتکب ہو چکی ہے۔ لیکن اس کا شوہر باسط جان چکا ہے۔ تاہم اپنی بیوی کو اس کے گناہ کی سزا دینے کی بجائے اپنی بیوی سے یہ چھپائے رکھ کر کہ وہ اس راز سے باخبر ہے، وہ اس کی ہر ممکن مدد کرتا ہے، نرم اور انتہائی ہمدردانہ سلوک سے اس کا خوف دور کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ جب سعیدہ کے گناہ کا ثمر ایک نامکمل بچے کی صورت میں نمودار ہوتا ہے، باسط کی ماں صدمے سے اسی وقت مر جاتی ہے اور باسط اپنی ماں کی موت کو بھی، اسی کمالِ ضبط اور صبر و تحمل سے سہہ جاتا ہے اور اپنی بیوی کے ثمرِ گناہ کو اپنے ہاتھوں چپکے سے دفن کر کے بیوی کو تسلی دیتا ہے۔

سعیدہ کی روح کے زخم کو مندمل کرنے والا خود اس کا شوہر باسط ہے۔ باسط کا یہ ایثار غیر معمولی ہے کہ اس نے اپنے آپ کو، اپنی ذات کو، دوسروں کے لیے قربان کیا۔

باسط میں منٹو کے انسان کا قد بڑھ گیا ہے۔

منٹو کے فن اور اس کی شخصیت میں، کوئی چار پانچ سال ادھر سے ایک نمایاں تغیر اور ارتقا پایا جاتا ہے۔ کسی فن کار کے بارے میں یہ کہنا بڑی بات ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا قد بڑھا ہے۔ کم از کم ہمارے ہاں، غالباً منٹو ہی ایک افسانہ نگار ہے جس میں ایسا نمایاں ارتقا پایا جاتا ہے۔ منٹو میں جو تبدیلی اور ترقی ہوئی ہے یہ کوئی معمولی اور سطحی نہیں۔ قنوطیت اور یاسیت اور تلخی کے بجائے، منٹو کی حالیہ تحریروں میں جو رجائیت ہے اور منٹو کو آج انسان پر جو اعتماد ہے، یہ ایک بہت اہم گہرے اور بنیادی تغیر کا نتیجہ ہے۔

اب منٹو کا نظریہ حیات اور "انسان کا تصور" بدل گیا ہے۔

جس دور میں منٹو نے لکھنا شروع کیا، نئے ادب کی تحریک کا دور تھا۔ قنوطیت یاسیت اور تلخی اس دور کے ادب کا خاصہ بن چکی تھی، موجودہ ماحول سے بیزاری اور مایوسی، پرانی مروجہ قدروں سے کھلی بغاوت، اس وقت ادب میں یہ عناصر نمایاں تھے لیکن لکھنے والے اس وقت کوئی اثباتی قدریں پیش نہ کر سکے تھے اور ادب کا رجحان محض منفی اور

تخریبی رہ گیا تھا۔ مثالیت، جذباتیت اور رومانیت کا ردِ عمل ایک اور انتہا پسندی کی صورت میں نمودار ہوا۔ لکھنے والے اب حقیقت کو بالکل عریاں صورت میں دیکھنا اور دکھانا چاہتے تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ اصلیت پر پڑے ہوئے سارے پردوں کی دھجیاں اڑا دیں، ساری تہیں کھرچ ڈالیں، خواہ اندر انہیں غلاظت، گندگی اور بدصورتی ہی نظر آئے۔ یہاں تک کہ انہیں زندگی کے تاریک پہلو ہی نظر آنے لگے۔ بُرائی کے ساتھ اچھائی، بدصورتی اور بدی کے ساتھ حسن اور نیکی کا امتزاج دیکھنے سے جیسے انہیں انکار تھا۔ یہی وجہ ہے کہ گو ۱۹۳۶ء کی تحریک کے بعد ہمارے نئے ادب میں ایک قوت، تیزی اور گرمی ضرور آگئی تھی۔ لیکن اس میں زندگی اور انسان سے محبت نہیں تھی بلکہ زندگی اور انسان پر ایک وحشیانہ حملہ تھا۔ یہ حملہ درصل براہِ راست انسان پر نہ تھا بلکہ اُس سماج اور نظامِ زندگی پر تھا جو انسان اور انسانی زندگی کی ابتری کا ذمہ دار ہے۔

منٹو کے سے حساس ادیب نے، جس کی طبیعت میں اضطراب، بے چینی، بے اطمینانی اور قلم میں آگ کی تیزی اور تپش ہے، اُن اثرات کو سب سے زیادہ قبول کیا تھا۔ منٹو کی تحریروں میں بھی ایک تلخی، یاسیت اور قنوطیت تھی۔ لیکن منٹو کی یہ قنوطیت، ہکسلی کی اس کلیت کی حد کو نہ پہنچی جس نے ہکسلی سے APE AND ESSENCE کی سی کتاب لکھوائی۔ انسان کے مستقبل کی ایسی بھیانک اور کریہہ تصویر ایک ایسے سنکی دماغ کی پیداوار ہی ہو سکتی ہے، جسے انسان کا احترام نہ ہو، منٹو کی قنوطیت، چیخوف کی طرح ایک معالج کی قنوطیت تھی، جسے انسان کو اپنی تندرستی اور صحت کھوتے دیکھ کر دکھ پہنچے، منٹو کو انسان سے اُس وقت بھی محبت تھی اور انسانی فطرت کا احترام تھا۔ اور اسے شکوہ تھا کہ سماج نے انسان کی فطرت کو ہلاک کر ڈالا ہے۔

منٹو اس وقت ہمارا سب سے باغی ادیب تھا (اور اب بھی ہے) اُس کی یہ بغاوت اپنی نوعیت اور مقصد میں دوسرے نئے ادیبوں کی بغاوت سے الگ تھی۔ منٹو فرد کی آزادی اور انسان کی فطری جبلتوں کی آزادی کا خواہاں تھا۔

اور منٹو کا وہ انسان جس کے دماغ میں اس نے موجودہ ماحول، مروجہ اخلاقی قدروں اور سماجی پابندیوں سے بغاوت کی تھی، "فطری انسان" تھا۔ اور منٹو کے ہاں انسان کا یہ تصور اس وقت نئے ادب میں انسان کے عام تصور سے مختلف تھا۔ ۱۹۳۶ء کی تحریک کے بعد نئے ادب میں انسان کا جو تصور رواج پاگیا تھا وہ "سیاسی" انسان کا تصور تھا۔ فطری انسان کا سیاسی انسان میں منقلب ہونا ایک فطری اور منطقی عمل ہے، یہ ارتقا یا تبدیلی فطری انسان کی سرشت میں مضمر ہوتی ہے۔ فطری انسان کا تصور اس عقیدے پر قائم ہے کہ ہر مزاحمت، روک اور بندش

سے چھٹکارا حاصل کرکے نشوونما پائے، لیکن اپنے معاشرے میں ہر طرف رکاوٹیں اور پابندیاں نظر آتی رہیں۔ ان مزاحمتوں کے دُور کرنے کا ایک ہی طریقہ ہے۔ ایک ایسے نظام، معاشرے یا ریاست کا قیام، جو اسے اور اس کے ہم خیالوں کو آزادانہ نشوونما کے مکمل مواقع فراہم کرسکے۔ یہاں فطری انسان اپنے اجتماعی عمل میں سیاسی انسان بن جاتا ہے۔ ہمارے دَور میں اس سیاسی انسان نے دو سمتوں میں سفر کیا۔ ایک اشتراکیت اور دوسرا فاشزم۔

ہمارے نئے ادب کے 'سیاسی انسان' کا جھکاؤ اشتراکیت کی طرف تھا۔ لہٰذا انسان کے اس تصوّر کے ساتھ یہ تصوّر وابستہ ہوگیا کہ انسان کی ابتری کا ذمّہ دار موجودہ نظامِ زندگی ہے جس میں اس کی صلاحیتوں کے اُبھرنے کا اور اس کی صحیح نشوونما اور تعمیر و ترقی کا موقع نہیں ملتا۔ انسان اور انسانی زندگی کی بہتری کا واحد ذریعہ ایک مثالی سیاسی اور معاشی نظام کا قیام ہے۔ ایسا نظام سارے افراد کی اجتماعی کوششوں سے قائم ہوسکتا ہے۔ یہاں اجتماعی زندگی کے مقابلے میں "فرد" کی اہمیت بہت کم ہے۔ "فطری انسان" کے تصوّر میں اس کے برخلاف "فرد" ہی مرکز و محور ہے۔

منٹو کی تحریروں میں کہیں کہیں سیاسی انسان کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے۔ چناں چہ ابتدائی دَور میں جب منٹو پر رُوسی ادب، خصوصیت سے گورکی کا اثر تھا مثلاً "شغل" "نعرہ" "نیا قانون" وغیرہ میں سیاسی انسان موجود ہے۔ لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ فرق سطحی ہے۔ کیوں کہ منٹو کا یہ سیاسی انسان بھی فطری انسان ہی کا پَرتو ہے، جیسے FOR WHOME THE BELL TOLLS کے جورڈن میں ہیمنگوے کے خاص فطری انسان نے سیاسی انسان کا لبادہ اوڑھ لیا ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ جورڈن کے سامنے چند سیاسی اقدار اور اصول ہیں، اور ان اصولوں کے لیے وہ اسپین کے ری پبلکن محاذ پر لڑنے امریکہ سے آیا ہوا ہے اور اپنی جان کی قُربانی دے رہا ہے لیکن آزادی اور مساوات کے نام پر جو ذریعہ وہ استعمال کرتا ہے، وہ فطری انسان والا ہے، یعنی لڑنا، مارنا، مَرنا۔

منٹو کے افسانے "شغل" میں جو گورکی کے "چھبیس مرد اور ایک لڑکی"[۲۶] سے ماخوذ ہے سڑک بنانے اور پتھر کوٹنے والے مزدور ہیں۔ سرمایہ دارانہ نظام کے کچلے ہوئے مزدور جنھیں جان توڑ محنت کرنی پڑتی ہے اور مزدوری برائے نام ملتی ہے۔ جب یہ مزدور دو نوجوانوں کو رام دئی کا سودا کرتے اور اسے کار میں لے جاتے دیکھتے ہیں تو "امیر آدمیوں کے اس شغل" اور "غریبوں کی بہو بیٹیوں" کی عزّت ریزی پر غم و غصّہ سے بھنّا جاتے ہیں۔ لیکن ان کا یہ غم و غصّہ یہ اضطراب، اور لہجے میں لوہے کے بیلچے ایسی سختی، دراصل ان کی اپنی محرومی، جلن اور رقابت کی پیدا کردہ ہے۔

"نعرہ" کا پس منظر بھی سیاسی اور معاشی ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام میں دولت کی غیر مساوی تقسیم نے کسی کو اونچا، کسی کو نیچا کر رکھا ہے، غریب کیشو لال، جس کے پاس کرایہ ادا کرنے کے لیے روپے نہیں، سیٹھ

کے سامنے کھڑا ہے ' اپنے دکھوں کا بوجھ اٹھائے۔ وہ التجا کرتا ہے کہ کرایہ کچھ بعد میں ادا کرنے کی رعایت دی جائے۔ دولت مند سیٹھ اپنی بلندی پر سے اس پر گالیوں کی غلاظت پھینکتا ہے۔ کیشو لال کو اس کا احساس ہے کہ اس کی غیرت کی قیمت کچھ بھی نہیں کیوں کہ وہ مفلس ہے لیکن جس بات پر افسانے میں سب سے زیادہ توجہ دی گئی ہے وہ گالیاں کھانے کے بعد کیشو لال کا ردِ عمل ہے۔ کیشو لال سراپا اضطراب بن گیا ہے۔ ان گالیوں کی غلاظت اس سے چمٹ گئی ہے۔ ایک بہت ہی گندہ چیز اس نے نگل لی ہے جب تک اسے اگل نہ دے اس کی حالت غیر رہتی ہے۔ جب وہ آخر کار ایک زوردار نعرہ لگا چکتا ہے " ہت تیری ..... " تو اسے ایک حد تک تسکین ہو جاتی ہے۔ یہ ردِ عمل بھی فطری انسان کا ردِ عمل ہے (سیاسی انسان ' سرمایہ دار سے کسی اور طرح کا بدلہ لینے کی سوچتا ہے)۔

" نیا قانون " میں منگو کوچوان کا سیاسی شعور بیدار ہے بلکہ اس نے روس کے بادشاہ کے بارے میں بھی کبھی کہیں سے سن رکھا ہے ' وہ جانتا ہے کہ اس کی قوم ' ایک غیر قوم فرنگی ' کی محکوم ہے۔ اپنی غلامی کی ذلت کا اسے پورا احساس ہے۔ وہ اپنے ملک کے " سیاسی آزادی " حاصل کرنے اور اپنے قانون کے رائج ہونے کا آرزومند ہے۔ اپنی دانست میں جب نیا قانون آ گیا تو وہ سب سے زیادہ جوش و خروش اور مستعدی کے ساتھ اس کا استقبال کرنے کے لیے تیار ہو گیا ہے۔ لیکن وہ نئے قانون کا استقبال کس طرح کرتا ہے؟ بالکل فطری انسان والے انداز میں۔ یہ جان کر اب تو اپنا قانون ' اپنا راج ہے ' استاد منگو ایک گورے سے بھڑ جاتا ہے ' اور اسے دھڑا دھڑ پیٹ ڈالتا ہے (یہ جراءت رندانہ تو کسی جیلے استاد منگو ہی کے بس کی بات تھی ' اگر سچ مچ اپنا راج اور اپنا قانون بھی ہوتا تو یہ جیالے استاد منگو کو اپنے کیے کی داد نہ ملتی۔ گورے کو پیٹنے پر وہ اسی طرح دھر لیا جاتا۔ استاد منگو کی حیثیت کے لوگوں کے لیے نئے قانون اور پرانے قانون میں کوئی فرق نہیں) آزادی کی تمنا کے ساتھ ساتھ منگو کے اندر دراصل ایک ذاتی جذبۂ انتقام پرورش پا رہا تھا۔ کیوں کہ گوری سواریوں سے وہ اکثر سختی اور بدسلوکی سہتا آ رہا تھا اور اب اس موقع پر اس کا جذبۂ انتقام ابل پڑتا ہے۔ جذبۂ انتقام ' لڑنا ' مارنا۔ اپنے ابتدائی ' ہیجانی جذبات PRIMITIVE PASSIONS اور ترنگوں کے ساتھ یہاں پھر فطری انسان ہے۔

منٹو کے ان سب کرداروں میں سیاسی انسان کے اجتماعی شعور سے زیادہ ان کی انفرادیت اور ان کی اپنی ' انا ' کام کرتی ہے۔ سردار جعفری کا یہ کہنا کہ ان افسانوں میں منٹو نے ایسے کردار پیش کیے ہیں جن سے سرمایہ داری نظام نے ان کی انسانیت چھین لی ہے۔ کچھ الٹی سی بات معلوم ہوتی ہے۔ منٹو نے تو دراصل ان افسانوں میں مختلف حالات و واقعات کے تحت انسان کی اصل فطرت کو ابھارا ہے۔

فطری انسان، فطری جبلتوں اور تقاضوں، خواہشات اور ترغیبات، ہیجان اور ترنگ کا مجموعہ ہے۔ فطری انسان کا تصور انسان کے بنیادی گناہ ORIGINAL SIN کے انکار سے پیدا ہوا ہے۔ انسان اپنی افتاد سے قبل اپنی پہلی معصومیت میں "فطری انسان" ہے، وہ اپنی فطرت میں معصوم ہے، اس کی فطری جبلتیں بے ضرر ہیں۔ اس کی افتاد، اس کے گناہوں اور اس کی بدعنوانیوں کی ذمے دار اس کی فطرت نہیں بلکہ سوسائٹی ہے جو اس پر ملمع چڑھا دیتی ہے اور اس کی جبلتوں اور فطری خواہشوں کے آگے رکاوٹیں کھڑی کر دیتی ہے۔ فطری انسان کی صحیح نشو و نما اور تعمیر اسی وقت ممکن ہے جب اس کی جبلتوں اور فطری خواہشات کو پوری آزادی ہو۔ وہ اپنی امپلس کے بتائے ہوئے رستے پر چلے، اپنی آواز کو سنے اور سماجی اقدار اور پابندیوں سے بغاوت کر کے یا انھیں نظر انداز کر کے اپنی فطرت کی طرف لوٹ جائے۔

اس طرح کا خالص فطری انسان، منٹو کے ایک بہت پرانے افسانے "ٹیڑھی لکیر" میں ملتا ہے۔ یہ کردار فطرت سے بہت قریب ہے جس کا چہرہ سیب کو دانتوں سے کاٹ کر کھاتے ہوئے بچوں کے مانند ایک ناقابلِ بیان خوشی سے تمتما اٹھتا ہے۔ گویا اس کا سارا چہرہ گواہی دے رہا ہو کہ سیب بہت لذیذ ہے جو مجلسی آداب کی پروا کیے بغیر اپنے دل کی بات کہہ سکتا ہے۔ "مجھے تو آپ سے مل کر کوئی خوشی نہیں ہوئی۔" رسوم اور پابندیوں سے اس کی بغاوت کی انتہا یہ ہے کہ وہ شادی کے بعد خود اپنی بیوی کو اغواء کر کے کہیں اور لے جاتا ہے۔

فطرت کی تازگی، تنومندی، حسن اور کشش کو منٹو نے جس شدت سے محسوس کیا ہے اس کے مشہور اور بدنام افسانے "بو" سے ظاہر ہے۔ سجاد ظہیر کے "بو" کے اس تجزیہ سے مجھے بالکل اتفاق نہیں کہ یہ بورژوا طبقے کے ایک فرد کی بے کار، بے مصرف، عیاشانہ زندگی کا تجزیہ ہے۔ مارکسی تنقید کسی نزاکت اور گہرائی کو سمجھے اور محسوس کیے بغیر ہر چیز کو "طبقاتی شعور" کی لاٹھی سے ہانک دیتی ہے۔ "بو" میں تو دراصل منٹو کو رندھیر کے بورژوا ہونے سے کوئی سروکار ہے نہ اس کی عیاشیوں سے۔ "بو" میں منٹو نے وہ کیفیت بیان کی ہے، جو گھاٹن لڑکی کے صحت مند مٹیلے جسم کی اس خاص بُو کی بے پناہ جنسی کشش سے رندھیر پر طاری ہوتی ہے۔ پھر اس کیفیت کا اس بے کیفی سے موازنہ کیا ہے جب اس کے پہلو میں ایک تعلیم یافتہ، مہذب، حسین، گوری چٹی، سوسائٹی کی لڑکی ہے اور اس لڑکی کے زرتار کپڑوں میں اور دودھیا جسم میں (جو شفاف نہیں، جس میں پھٹے ہوئے دودھ کی سی پھٹکیاں پڑی ہیں) بسی ہوئی عطر حنا کی بو ——— "تھکی تھکی دم توڑتی ہوئی، حالت نزع کو پہنچی ہوئی خوشبو" آتی ہے۔ میری نظر میں اس تضاد میں ایک اور وسیع تضاد پنہاں ہے۔ فطرت سے قربت اور فطرت سے دوری کا تضاد۔ بیسویں

اثرات اور بناوٹ سے پاک فطرت اور طمع اور تصنع کا تضاد۔ سوسائٹی میں ڈھلی اور تہذیب کا ملمع چڑھی یہ حسین گوری چٹی لڑکی رندھیر میں وہ حرارت، وہ شعلہ نہیں پیدا کر پاتی، اس دوسری لڑکی کی طرح، جو فطرت کی گود میں پلی ہے اس کا صحت مند، چست، مٹیالا جسم، گویا وہ ابھی ابھی کچی مٹی سے ڈھالی گئی ہے۔ اس کے جسم کی گیلی سوندھی مٹی کی سی بُو۔ فطرت کی تازگی اور تومندی اور کشش اس لڑکی میں مجسّم کی گئی ہے۔ "بُو" کی یہ لڑکی "فطرت کی بیٹی" ہے۔

اس طرح کا خالص اور کامیاب فطری انسان تو بہت کم ہی ملتا ہے۔ ڈی ایچ لارنس کو جو فطری انسان کے تصوّر کا علمبردار ہے، انسان کو اپنی خالص فطری حالت میں دکھلانے کے لیے جپسیوں میں (THE VIRGIN AND THE GYPSY) جانا پڑا، اور پھر لارنس نے فطرت سے بہت قریب زندگی کی تلاش میکسیکو میں کی موجودہ زمانے کی تہذیب کی برکتوں اور بناوٹوں سے دور انڈین قبائل کی ابتدائی، وحشی PRIMITIVE زندگی لارنس کو فطرت سے بہت قریب اور بہت پرکشش اور توانا معلوم ہوتی ہے۔ مہذّب دنیا میں اور موجودہ سماج میں جہاں فطرت مر چکی ہے، خالص فطری انسان نہیں ملا تو لارنس فطرت ہی کی طرف رجوع ہوا ہے۔ بے جان فطرت میں اس نے زندگی کی قوّت دیکھی۔ (زندگی کی قوت لارنس کی اصطلاح میں جنسی ہے) سورج کی گرم روشنی میں، تہ دار کنول کی مرکزی گہرائی میں، گھوڑے کے شان دار، پھڑکتے ہوئے گرم جسم میں فطری انسان کی نفسیاتی اور حیاتی شخصیت کو اس کی روحانی شخصیت پر فتح دینے کے لیے لارنس نے یسوع مسیح کی رست خیز کے عیسائی عقیدے اور آئسس اور اوسیرس کی پرانی مصری اساطیر کا سہارا لیا (THE MAN WHO DIED)

انسان کو اپنی خالص فطرت میں پانا بہت مشکل ہے۔ اس کی خام فطرت ماحول کے مطابق اور معاشرے کے زیر اثر ڈھلتی جاتی ہے۔ چناں چہ سوسائٹی میں رہنے سے اس کی فطری خواہشیں اور جبلّتیں دبی رہ جاتی ہیں اور کئی اور اختیار کردہ عادتیں ثانوی جبلتیں بن کر اس کے کردار میں شامل ہو جاتی ہیں۔ سماج کی قائم کردہ اقدار اور بندشیں اس کی فطری جبلتوں اور خواہشوں کے آگے روک لگا دیتی ہیں اور یوں فطری انسان گھٹن اور کج روی کا شکار ہو جاتا ہے جو عموماً خالص فطری انسان کے بجائے اس فرسٹریٹڈ، بگڑے فطری انسان سے دوچار ہوتے ہیں۔

منٹو کے ہاں اس گھٹن کا شکار یا گمراہ فطری انسان کے کئی روپ ہیں۔ اس کی پہلی شکل تو وہ ہے جس میں وہ گناہ اور گندگی میں گھرا نظر آتا ہے۔ طوائفیں، ان کے گاہک، دلّال، عیّاش مرد، بدکار عورتیں، یہ منٹو کے بیشتر کردار ہیں۔ یہ سب موجودہ سماج کی گناہ آلود جنسی زندگی کے مہرے ہیں۔ فطری جبلّتوں کو جب بندشوں سے روکا جاتا ہے اور وہ بندشوں کو توڑ کر باہر نکل آتی ہیں، تو جنسی زندگی میں افراتفری اور بے راہ روی ہی پیدا

ہو سکتی ہے۔ اخلاقی بندشوں نے انسان کو گناہ سے بچانے کے بجائے گناہ کی پستیوں میں دھکیل دیا ہے، اور منٹو کا فطری انسان گمراہ اور گناہ گار بن گیا ہے۔

یا منٹو کا فطری انسان گھٹن کا شکار ہے۔ اس کی نشوونما اچانک رک گئی ہے۔ اس کی شخصیت گھُٹ کر نامکمل رہ گئی ہے۔ "سوراج کے لیے" کا غلام علی جوشیلا پُرخلوص اور رہبرِ دل عزیز نوجوان ہے۔ وہ ایک اچھا مقرّر ہے۔ اس کے سینے میں عزائم اور ولولے پرورش پا رہے ہیں۔ اس کے سیاسی میدان میں آگے بڑھنے کے امکانات ہیں۔ اس کی شخصیت میں اُبھرنے کی صلاحیتیں ہیں۔ لیکن باباجی کی صحبت اور ان کے آشرم کے غیر فطری، غیر انسانی ماحول کے اثر سے اس کا سب کچھ سلب ہو جاتا ہے۔ وہ کسی کام کا نہیں رہتا۔ اسے اس حد تک اپنی فطری خواہشات پر پابندی عاید کرلینی پڑتی ہے کہ وہ خود اپنی بیوی تک سے نارمل جنسی تعلقات قائم نہیں رکھتا۔ اس کا اثر اس کی جسمانی صحت کے لیے جتنا مہلک ثابت ہو سکتا ہے، ظاہر ہے۔ ساتھ ہی اس کی نشوونما اور شخصیت کی تعمیر اچانک رک جاتی ہے اور اس کی شخصیت گھُٹ کر نامکمل رہ جاتی ہے۔

یا پھر منٹو کا فطری انسان "بانجھ" ہے جس کی تمنائیں کبھی بارآور نہ ہو سکیں جس کی زندگی محرومیوں کی ایک داستان تھی، اور اپنی زندگی کی محرومیوں اور کمیوں کو پورا کرنے کے لیے اس نے اپنے لیے ایک خیالی دنیا تخلیق کی، دوسروں کو اپنا خیالی تجربہ سُنا کر 'کرب کے مزے' لیتا رہا۔ یہاں تک کہ وہ خود بھی اس پر یقین کرنے لگا جو واقعہ اس کی ذہنی اختراع تھا، اور جو افسانوی کردار اس نے اپنے لیے وضع کیا تھا، وہ اسی میں زندہ رہنے کی کوشش کرتا رہا۔ یہ اس کی زندگی کا المیہ تھا۔

یا منٹو کا فطری انسان "ڈرپوک" بن گیا ہے۔ ترغیب اُسے اوپر بُلا رہی ہے لیکن اس کے دل میں بے طرح خوف سمایا ہوا ہے۔ اُس کے قدم اٹھ نہیں سکتے۔ سوسائٹی کی آنکھ، لالٹین کی سرخ آنکھ اُسے گھورتی نظر آرہی ہے۔

یا پھر وہ ریاکار بن گیا ہے۔ اس نے سماج سے سمجھوتہ کرلیا ہے۔ سماج کے سامنے اس نے سر جھکا دیا ہے۔ اس کی بندشیں قبول کرلی ہیں، اپنی فطری خواہشات اور ترغیبات کا گلا گھونٹ کر اپنے کردار کو اس کی قائم کی ہوئی قدروں کے مطابق ڈھال لیا ہے۔ یہ "پانچ دن" کا ریاکار پروفیسر ہے۔ یہ "میرا نام رادھا ہے" کا راج کشور ہے۔

منٹو اپنے اس فطری انسان کی مدافعت میں پابندیوں اور مروّجہ اخلاقی قدروں سے بغاوت کرتے ہوئے کبھی کبھی بہت آگے بھی بڑھ گیا ہے۔ چناں چہ افسانہ "پانچ دن" جو ادبی حیثیت سے بھی منٹو کا ایک بہت کمزور

افسانہ ہے، اس کی ایک مثال ہے کہ کس طرح ہمارے نئے ادیب پُرانی قدروں سے بغاوت کے جوش میں، کبھی کبھی غلط اقدار قائم کر گئے ہیں۔ "پانچ دن" کا پروفیسر جو ساری عمر عورت اور گناہ سے بچے رہنے کی کوشش کرتا ہے، مرنے سے پہلے یہ محسوس کرکے کہ اس کی ساری زندگی ایک بہت بڑا جھوٹ تھی، اور اس نے کس قدر ریاکاری برتی ہے، ریاکاری کا نقاب اُتار پھینکتا ہے، اور اپنی زندگی کے آخری پانچ دنوں میں ایک لڑکی کے ساتھ، جسے خود اس نے پناہ دی تھی، گناہ کرتا ہے اور مطمئن مرتا ہے۔ ساتھ ہی وہ اس لڑکی کو اپنی مہلک بیماری دق بھی بخش جاتا ہے۔ تاہم یہ لڑکی خود موت سے ہمکنار ہونے کے باوجود اس پر خوش ہے کہ وہ اس کے آخری دنوں میں کام آئی۔ اس افسانے کو پڑھنے کے بعد بڑا سخت ردِ عمل تو یہ ہوتا ہے کہ بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مر جاتا، بہ نسبت اس کے کہ وہ مرنے کے دنوں میں گناہ کی لذت چکھے اور ایک ایسی لڑکی کو ملوّث کرے جو ایک گندے ماحول سے بچ کر بھاگ نکلی تھی کہ ایک پاکیزہ زندگی بسر کر سکے، اور پھر ایک صحت مند نوجوان لڑکی کو جسے تندرست، توانا اور زندہ رہنے کا پورا حق تھا، ایک مہلک بیماری میں مبتلا کر جائے، جس سے وہ موت کے قریب پہنچ گئی ہے۔ ریاکاری یقیناً ایک قابلِ تحقیر شے ہے۔ پھر بھی یہ بہرحال جبلّت کی اس حد تک آزادی اور ایسے گناہ سے بہتر ہے جس سے دوسروں کو ضرر پہنچنے کا اندیشہ ہو، لیکن راج کشور کے بے داغ اُجلے، پاک دامن کو تہ بہ تہ، آہستہ آہستہ اُلٹ کر منٹو ایک گندے ریاکار باطن کو بے نقاب کرتا ہے تو ریاکاری سے ہمیں نفرت ہو جاتی ہے۔

یہاں فطری انسان اپنی حیثیت سے گر کر سماجی انسان بن گیا ہے۔

سماجی انسان گھٹن کے شکار یا گمراہ فطری انسان سے زیادہ گرا ہوا ہے کیوں کہ فرسٹریٹڈ فطری انسان میں اگر بغاوت نہیں تو کم از کم خاموش احتجاج ضرور ہے۔ وہ معذور و مجبور ہے۔ اس میں سماج سے جد و جہد کرنے کی طاقت نہیں۔ بہرحال وہ سماج کے خلاف ہے لیکن سماجی انسان تو خود سماج کا اپنا آدمی ہے۔

یہاں میں نے سماجی انسان کی اصطلاح روسو کے معنوں میں استعمال نہیں کی ہے۔ روسو کے ہاں سماجی انسان کے اور معنی ہیں۔ روسو انسان کے بنیادی گناہ اور انسان کی بدی کے کیتھولک نظریے کا مخالف ہے۔ روسو کا نظریہ[1] یہ ہے کہ انسان اپنی فطرت میں اچھا ہوتا ہے۔ بالکل ہی معصوم شاید نہ ہو لیکن اس کے دل میں اچھائی کی ایک گہری اور فطری تمنّا ہوتی ہے اور انسان کی فطرت کا جھکاؤ اچھائی کی طرف ہے۔ روسو کو اس سے انکار نہیں کہ

---

[1] MIDDLETON MURRY: HEAVEN AND EARTH

اس کے باوجود انسان اکثر برائی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ انسان کی گراوٹ کہیں نہ کہیں شروع ہوتی ہے۔ کیتھولک مذہبی تصور کے مطابق انسان کی افتاد اسی وقت شروع ہوتی ہے جب وہ مادّی وجود میں داخل ہو کر پیدا ہوا۔ روسو کا خیال ہے کہ مادّی وجود میں داخلہ نہیں، بلکہ سوسائٹی میں داخلہ انسان کی افتاد کا باعث ہوا۔ انسان جیسا کچھ اپنی فطری حالت میں تھا، موجودہ سماج میں وہ اس سے زیادہ گری ہوئی حالت میں ہے لیکن روسو نے اس پر تفصیلی بحث کی ہے کہ ایک صحیح "سوشل کنٹریکٹ" کی بنیاد پر ایک ایسی سوسائٹی قائم کی جا سکتی ہے جس میں انسان کی فطری خوبیاں پوری طرح اُجاگر ہوں، اور ان سے سماج کے لیے بھی زیادہ سے زیادہ کام لیا جا سکے۔ اور وہ فرد جس میں یہ شعور ہو کر وہ اپنے وجود کو سماج کے لیے فائدہ مند اور کارآمد بنائے، روسو کا نیا "سماجی انسان" ہے۔

راج کشور یقیناً ان معنوں میں سماجی انسان نہیں، بلکہ ان معنوں میں جن میں لارنس نے گالزورذی کے فارسائٹز کے لیے بے حد تحقیر کے ساتھ یہ اصطلاح استعمال کی ہے۔[۲]

لارنس کا کہنا ہے کہ انسان جب تک حقیقی فطری انسان رہتا ہے اس کے بطن میں معصومیت اور تازگی کا عنصر ہوتا ہے۔ اس انسان میں جو ابھی تک آزاد ہے یہ معصومیت ایک پاکیزہ شعلے کی طرح چمکتی ہے۔ وہ فطرت کے ساتھ ہم آہنگی محسوس کر سکتا ہے۔ نظامِ کائنات کے ساتھ اس کا ایک پُر اثر اور گہرا رشتہ ہے لیکن جب وہ اس حیثیت سے گر کر "سماجی ہستی" بن جاتا ہے تو فطرت اور نظامِ قدرت سے اس کا گہرا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور معصومیت اور تازگی کا وہ جوہر، جو اس کے اندر موجود تھا، کھو بیٹھتا ہے۔ اسے اپنی اندرونی قوت پر اعتماد نہیں۔ وہ خارجی ماحول کو زیادہ اہمیت دیتا ہے اور گھبرا کر اپنے اردگرد دیکھتا ہے کہ "لوگ کیا کہیں گے"!

سماجی انسان کو خصوصیت سے جنس سے نفرت ہے۔ جنس ایک ایسی آگ ہے جسے بے احتیاطی سے چھوا جائے تو واقعی انگلیاں جل جاتی ہیں۔ اس آگ کو آسانی سے قابو میں نہیں لایا جا سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ سماج، جو ہر چیز کو اپنے قابو میں رکھنا چاہتا ہے، جنس سے نفرت کرتی ہے اور "سماجی انسان" بھی جو سماج میں محفوظ رہنا چاہتا ہے، جنس کی آگ سے ڈرتا ہے اور اس سے نفرت کرتا ہے۔

سماجی انسان سے ایسی کوئی لغزش نہیں ہوتی جس سے وہ سماج کی نگاہ میں قابلِ ملامت ٹھہرے۔ لیکن اپنی "سماجی شرافت" کے باوجود وہ درصل بڑا ذلیل اور حقیر اور نیچا ہے۔ اس کے باطن میں خباثت اور کمینہ پن

۲۔ D.H.LAWRENCE : ESSAY ON GALSWORTHY
D.H.LAWRENCE : ON SEX VERSUS LOVELINESS

ہے۔ یہ "سڑا ہوا گوشت" ہے جسے انسانیت کے تندرست جسم سے الگ کر دینا چاہیئے۔ صحیح طنز کا مقصد اس سماجی ہستی کو ہلاک کرنا ہے۔

منٹو نے اپنی طنز کے زہر میں بجھے ہوئے تیر اس 'سماجی ہستی' کے جسم میں پیوست کیے ہیں اور سماجی انسان کو ایک لارنس کی تحقیر کے ساتھ پیش کیا ہے۔

منٹو اپنے خالص 'فطری انسان' (ٹیڑھی لکیر) اور سیاسی نیم فطری انسان (نیا قانون) کو پسند کرتا ہے۔ گھٹن کے شکار (سوراج کے لیے) "بانجھ" اور "ڈرپوک" سے ہمدردی رکھتا ہے۔ اپنے گناہ گار فطری انسان سے وہ بے تعلق ہے (رندھیر: بُو) لیکن اس گرے ہوئے انسان کو، جو اُوپر اٹھنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارے، منٹو ہاتھ بڑھا کر اُوپر اُٹھا لیتا ہے (ایشر سنگھ: ٹھنڈا گوشت) اور ریاکار سماجی انسان (راج کشور) سے نفرت کرتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ فن کار اپنے کرداروں میں کسی سے نفرت اور کسی سے محبت نہیں کرتے۔ سارے کردار اس کے لیے ایک سے ہیں، کیوں کہ وہ سب کے سب ان کی مخلوق ہیں، میرا خیال ہے یہ کوئی کلیہ تو نہیں۔ ممی سے، شیام سے، بابو گوپی ناتھ سے منٹو کو محبت ہے، اور اگر منٹو اپنے کسی کردار سے بے پناہ نفرت کرتا ہے تو وہ راج کشور ہے۔

راج کشور ــــــ بابو گوپی ناتھ، منٹو کے یہ دو متضاد، اہم اور نمائندہ کردار انسان کے دو مختلف تصوّرات پر دلالت کرتے ہیں اور بابو گوپی ناتھ کے ساتھ ہم اس موڑ پر آتے ہیں جہاں منٹو کا انسان کا تصوّر بدلتا ہے اور منٹو کا فطری انسان کئی منزلیں طے کرتا اب نامکمل انسان، بن گیا ہے۔

راج کشور اور بابو گوپی ناتھ ایک دوسرے کی ضد ہیں، اور ایک دوسرے کے تکمیلی جزو بھی۔ جہاں ہیملٹ اور میکبتھ ایک دوسرے کے کاؤنٹر پارٹ اور ایک دوسرے کی ضد ہیں، وہاں شیکسپیئر کے یہ دونوں المیہ کردار اپنے اپنے ماحول کی ضد ہیں۔ راج کشور اور بابو گوپی ناتھ ایک ہی ماحول کے پروردہ ہیں۔ تضاد ان کے اپنے ظاہر و باطن میں ہے۔ راج کشور کی ظاہری پاکیزگی کے خول میں ایک گندہ باطن چھپا ہوا ہے۔ بابو گوپی ناتھ کی بدکرداری کے خول میں ایک پاکیزہ روح اور نیک باطن ہے۔

راج کشور سوسائٹی کی ایک کامیاب شخصیت ہے۔ ریاکاری کے صلے میں سوسائٹی نے اسے سر آنکھوں پر جگہ دی ہے۔ وہ فرشتہ سیرت مانا جاتا ہے۔ اس کا دامن پاکیزہ، بے داغ، اجلا ہے۔ اس دامن کو ذرا اٹھا کر دیکھنا چاہیے کہ اس کے نیچے کتنی گندگی اور ریاکاری چھپی ہوئی ہے۔ ایک ریاکار باطن کے ساتھ راج کشور کے پاس ایک سرد، بے رحم دل ہے، حد سے بڑھی ہوئی انانیت، خود پسندی اور خود نمائی ہے۔ بابو گوپی ناتھ مروّجہ اخلاقی قدروں کی رُو سے

اور سوسائٹی کی نظر میں چھٹا ہوا بدمعاش ہے۔ عیاش اور رندِ خانہ خراب۔ لیکن اس کی روح پاکیزہ ہے، اس کا دل بڑا ہے۔ اس کے پاس خلوص اور ہمدردی، مروّت اور دوستی کی بے پناہ دولت ہے، خلوص اس کے اپنے پاس ہے اور دوسروں کے خلوص کی قدر کرتا ہے۔ اگر وہ زینت کا سا سچا خلوص ہو۔ دوسروں کے دھوکے کو بھی وہ اچھی طرح پہچانتا ہے۔ اس کے باوجود ان سے دوستی قائم رکھتا ہے اور ان پر بے دریغ خرچ کرتا ہے۔

بابو گوپی ناتھ سادہ لوح یا بے وقوف نہیں۔ وہ جان بوجھ کر بے وقوف بنتا اور دھوکا کھاتا ہے کیوں کہ بے وقوف بننے اور اپنے آپ کو دھوکا دینے میں اسے لطف آتا ہے۔ اس خانہ خراب طرزِ زندگی کو چھوڑنے کے بعد بابو گوپی ناتھ نے اپنے لیے جس جگہ کا انتخاب کیا ہے یہاں بھی اس کی اپنے آپ کو دھوکا دینے اور دھوکا کھانے کی خواہش موجود ہے۔ اس میں ایک نفسیاتی حقیقت پوشیدہ ہے کہ بعض آدمی جنھوں نے ساری عمر عیاشی میں گزاری ہے آخر میں مذہب یا روحانیت اور تصوّف کی طرف رجوع ہوتے ہیں۔ اس وقت کے لیے بابو گوپی ناتھ کا انتخاب "پیر کا مزار" ہے۔

"رنڈی کا کوٹھا" اور "پیر کا مزار" —— یہی دو جگہیں ہیں، جہاں میرے دل کو سکون ملتا ہے اور دونوں جگہوں پر فرش سے لے کر چھت تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے۔ جو آدمی خود کو دھوکا دینا چاہے، اُس کے لیے اس سے اچھا مقام کیا ہو سکتا ہے؟" بابو گوپی ناتھ کا یہ جملہ اس کے کردار کی کنجی ہے۔

منٹو نے اپنے اس افسانے میں، جو جدید اردو ادب کے چند بہترین افسانوں میں شمار ہوتا ہے، بڑا پیچیدہ اور مکمل کردار پیش کیا ہے۔

بابو گوپی ناتھ جو کچھ بھی کرتا ہے بڑے خلوص کے ساتھ کرتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کے اپنے آپ کو دھوکا دینے میں بھی ایک طرح کا خلوص ہے۔

راج کشور اگر خود سراپا دھوکا ہے اور دوسروں کو دھوکا دیتا ہے تو بابو گوپی ناتھ دوسروں کو نہیں، خود اپنے آپ کو دھوکا دیتا ہے۔ بابو گوپی ناتھ اپنی کمزوریوں پر پردہ نہیں ڈالتا۔ وہ اپنی کمزوریوں سے اچھی طرح واقف ہے، اور اس لیے اس میں دوسروں کی کمزوریوں کو سمجھنے کی صلاحیت ہے۔ اور اس کے قلب و نظر میں اتنی وسعت ہے کہ ان کمزوریوں کے باوجود بلکہ انھی کمزوریوں کی وجہ سے وہ ان سے محبت کرتا ہے۔

منٹو نے بابو گوپی ناتھ اور راج کشور کے مقابل دو ایسی لڑکیاں پیش کی ہیں جن کے کردار کے ساتھ ان دونوں کے کردار پوری طرح اُبھر آئے ہیں۔ "بابو گوپی ناتھ" کی زینت کہنے کو تو رنڈی ہے لیکن اتنی گھریلو، سادہ

بھولی بھالی' اور پُرخلوص لڑکی ہے کہ قسمت نے اسے رنڈی بنا کر اس کے ساتھ بڑی ستم ظریفی کی ہے۔ اسی خلوص میں بے لوث محبت اور مکمل سپردگی کے ساتھ' اپنا آپ یکے بعد دیگرے مردوں کے حوالے کر دیتی ہے اور اسے احساس بھی نہیں ہوتا کہ وہ اپنا جسم بیچ رہی ہے اور آلودہ زندگی بسر کر رہی ہے۔ بابو گوپی ناتھ کو اس کی بڑی فکر ہے کہ جب اس کے پاس پیسے ختم ہو جائیں گے اور وہ زینت کو اپنی داشتہ نہیں رکھ سکے گا' اس وقت یہ بھولی بھالی لڑکی آخر اپنی زندگی کیسے بتائے گی؟ بابو گوپی ناتھ خود ایک آدھ معقول آدمیوں کو زینت سے ملانے کی کوشش کرتا ہے مگر وہ تو بس اللہ میاں کی گائے ہے۔ اپنے پاس آنے والوں کو پہچاننے اور گرفت میں رکھنے کے گُر سے یکسر ناواقف ہے' بلکہ اس کی سادہ لوحی سے فائدہ اٹھا کر وہ اُلٹا اپنا اُلّو سیدھا کرتے ہیں۔ آخر اتفاق سے ایک ایسا شکار پھنس جاتا ہے۔ جو زینت سے شادی کرنے پر رضامند ہے۔ بابو گوپی ناتھ سارا خرچ اٹھا کر آپ ہی یہ شادی کراتا ہے۔

یہ زینت کے لیے اپنی زندگی کا سب سے بڑا لمحہ ہے کہ وہ ایک شریف' پاکباز اور بے داغ کنواری لڑکی کی طرح بیاہی جا رہی ہے۔ بابو گوپی ناتھ اس لمحہ کی "عظمت" "طہارت" کو اپنی روح میں محسوس کرتا ہے۔ اس لمحہ زینت کی بے پایاں مسرت میں وہ برابر کا شریک ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ زینت کی یہ مسرت مکمل ہو' اس لمحہ کی 'طہارت' میں کوئی فرق نہ آئے۔ ایسے میں زینت کو کوئی یہ احساس دلاتا ہے کہ وہ اس طہارت کے قابل نہیں۔ اور زینت کی آنکھوں میں آنسو آجاتے ہیں تو بابو گوپی ناتھ اپنے دل میں بے پناہ دکھ محسوس کرتا ہے۔

زینت ایک انفعالی کردار ہے۔ اُس کی سادہ پُرخلوص ہستی بجائے خود ایک شفّاف آئینہ بن گئی ہے جس میں بابو گوپی ناتھ کے خلوص' فیاضی اور وسیع القلبی کا عکس پڑتا ہے۔ نیلم زینت کی طرح نرم اور انفعالی نہیں' مثبت اور طاقت ور کردار ہے۔ راج کشور کی اصلی اندرونی شبیہ کھینچنے کے لیے نیلم کی ضرورت تھی۔ شفاف آئینے میں راج کشور کی پاکیزہ' نوری تصویر ہی اُترتی۔ نیلم ایک طاقت ور ایکس رے کا کام دیتی ہے جس میں راج کشور کا باطن بلکہ اس کی رُوح کا ڈھانچہ تک کھنچ آتے ہیں۔

نیلم میں راج کشور کی 'انا' سے ٹکر لینے کی قوت ہے اور اس لڑکی کو جو' اس کی انا سے ٹکر لینے پر تُلی ہوئی ہے' راج کشور جھکانا اور زک دینا چاہتا ہے۔ بڑے شعوری طور پر وہ اپنا سینہ کھلا رکھ کے' جھوٹے جھوٹے اپنی ڈائری اسے سُناتا ہے۔ اس وقت اسے اچھی طرح معلوم ہے کہ اس کا چوڑا چکلا سینہ' بالوں بھرا خوب صورت سینہ نیلم میں "بکواس" پیدا کر رہا ہے اور بکواس پیدا کرنے کے بعد وہ بڑی سادیت کے ساتھ اسے بہن کہتا ہے۔ شوٹنگ کے وقت نیلم کے ہاتھ کے بجائے خود اپنا ہاتھ چوم کر الگ کر دیتا ہے اور پھر اس سے راکھی بندھواتا ہے

راکھی بندھواتے وقت اس کی آنکھوں میں بڑی غلیظ گدلی چمک ہے ۔ کیوں کہ اُس کی دانست میں یہ آخری وار بھرپور پڑا ہے ، اور نسیم کو اس نے جھکا دیا ہے ۔ لیکن نسیم کی مضبوط شخصیت اس دھات کی بنی ہوئی ہے کہ ٹوٹ جائے گی پر جھکے گی نہیں ۔ وہ بڑی متانت سے راکھی تو باندھ دیتی ہے لیکن پھر جب وہ اکیلا واپس آتا ہے تو اس سے بھڑ جاتی ہے اور آخر ہارا ہوا راج کشور نسیم کے سامنے اس حالت میں پڑا ہے کہ وہ اسے نفرت اور حقارت کی ٹھوکر لگانا بھی پسند نہ کرے ۔ "جب میں نے اسے ایک ، خطرناک جلتا ہوا بوسہ دیا تو وہ ایک انجام رسیدہ عورت کی طرح ٹھنڈا ہو گیا ۔ میں اٹھ کھڑی ہوئی ۔ میں نے اپنے پورے قد سے اس کی طرف نیچے دیکھا ۔ مجھے ایک دم اس سے نفرت پیدا ہو گئی ۔" نسیم نے جو اپنے آپ کو بڑی زبردست عورت سمجھتی تھی ، راج کشور کا کشادہ سینہ دیکھ کر اس کی مردانہ قوت کا غلط اندازہ لگایا تھا ۔ اب اس انکشاف کے بعد راج کشور کی پاک دامنی اور پوترتا کا ڈھول کا پول کھل جاتا ہے ۔ ہزار ریاکار سہی ، راج کشور کو ہم ضبط نفس کی سند تو دے سکتے تھے لیکن یہاں تو ضبطِ نفس کا سوال ہی نہیں !

ریاکاری سے سخت متنفر ، بے باک ، صاف گو ، سیدھی کھری نسیم ، راج کشور کو اس طرح ننگا کرتی ہے کہ اس کی رُوح بھی ننگی نظر آتی ہے ۔ راج کشور کا چوڑا چکلا سینہ اور ضبطِ نفس بھی محض دکھاوا اور دھوکا ہی تھا جس طرح اس کی ڈائری ، اس کے چندے ، اس کی سیاسی سرگرمیاں ، اور ہر عورت پر بہن کا لیبل لگا کر اپنی پوترتا کا اشتہار ، سب میں بناوٹ اور دکھاوا ہے ۔ ریاکاری ، دکھاوا اور دھوکا ـــــــ اس کا دوسرا نام راج کشور ہے ۔

ریاکار کے بارے میں جی ۔ کے ۔ چسٹرٹن[1] کی اور ہی رائے ہے ۔ جو یقیناً غور طلب ہے ۔ چسٹرٹن کا کہنا ہے کہ :

"ریاکار کے وجود کے بہت اندر ، گہرائی میں دیکھنا چاہیے ، اگر اس کا خلوص دیکھنا ہو ۔ انسان کے اندر ایک بہت گہرا ، پوشیدہ ، اور تاریک حصّہ ہوتا ہے جس میں اس کی وہ بُرائیاں نہیں ، جنھیں وہ دنیا پر ظاہر نہیں کرنا چاہتا ، بلکہ وہ خوبیاں چھپی ہوتی ہیں جنھیں وہ دنیا پر ظاہر نہیں کر سکتا ۔ اگر ایک گہری ، تہ کو پہنچنے والی اور ہمدرد نظر سے دیکھا جائے تو خالص ریاکاری کے لیے انسان میں بہت کم گنجائش نکلے گی ۔ ریاکار کے فریب میں ہم یوں تو نہ آئیں کہ اُسے ولی سمجھ بیٹھیں ۔ لیکن اسے ریاکار بھی نہ سمجھیں ۔"

---

[1] G.K.CHESTERTON : HERETICS

کیا ریاکار راج کشور میں بھی، جو اپنے آپ کو ولی ظاہر کرنا چاہتا تھا لیکن جس کا باطن کچھ اور تھا، ایسی کوئی اور گہرائی پوشیدہ تھی؛ اس کا کھوج لگانا مشکل ہے۔ انسان بہت عجیب، بڑا پیچیدہ اور مشکل معمّا ہے۔ بہر حال یہ گہری تہ کو پہنچنے والی، ہمدرد نظر، جس کا چسٹرٹن نے ذکر کیا ہے، منٹو کے پاس ہے لیکن 'ریاکار' کے لیے نہیں، 'گناہ گار' کے لیے۔

منٹو کا زاویۂ نظر استاں دال سے ملتا ہے کہ وہ مکّار جو نیکی اور اخلاق کی باتیں کرتے نہیں تھکتے، خود بڑے کمینے اور ریاکار ہوتے ہیں، لیکن وہ جو محبّت کرتے ہیں (یہاں محبّت کو اور معنی بھی پہنائے جا سکتے ہیں) اور ریاکاری سے دُور رہتے ہیں، بڑے شریف النفس، فیاض اور نرم دل ہوتے ہیں، اور استاں دال کی طرح منٹو کو بھی پہلی قسم کے انسانوں سے سخت نفرت ہے، اور دوسری قسم سے محبّت۔

فن کار کے علاوہ انسان کی حیثیت سے منٹو کی پسند کا اندازہ شیام کے قلمی خاکہ سے ہوتا ہے۔ ویسے یہی مُرلی کی دُھن کو منٹو کی تخلیقی تحریروں کے ساتھ جگہ دی جا سکتی ہے کیوں کہ اپنے دوست فلم ایکٹر شیام کے قلمی خاکے میں منٹو صرف ایک دوست ہی نہیں ایک فن کار کی حیثیت میں موجود ہے، اور شیام کا کردار منٹو کا پسندیدہ کردار ہے جسے منٹو یقیناً اپنی کسی تخلیقی تحریر کا ہیرو بھی بنا سکتا ہے۔

اپنے دوست شیام کی موت پر لکھتے ہوئے منٹو نے اس بے رحم سنگین سچّائی سے کام لیا ہے اور اس بے رحم سنگین سچّائی کے پیچھے وہ گرمی، احساس خلوص اور محبّت ہے کہ عصمت چغتائی کے "دوزخی" کی یاد آجاتی ہے۔

شیام کی موت پر منٹو لکھتا ہے ——— کہ شیام مرا کیسے؟ شیام جو موت کے ہونٹوں کو چوس کر ان کا ذائقہ چکھتا اور نفرت سے تھوک دیتا کیوں کہ موت کے ہونٹ سرد اور منجمد تھے۔

ان دو جملوں میں شیام کے کردار کے دو پہلو نکل آتے ہیں۔ عورت، عورت کا پیار، عورت کا جسم شیام کی کمزوری تھی۔ اور پھر شیام کو 'سردی' سے نفرت تھی، وہ گرمی چاہتا تھا۔ جسم کی گرمی۔ اُسے ایسی ہی عورتیں، اور ایسے ہی دوست پسند تھے جن میں یہ گرمی ہو۔ اور خود شیام میں یہ گرمی تھی، آگ تھی، زندگی تھی۔

راج کشور 'سرد اور منجمد' اپنی ذات میں بند رہتا تھا۔ اس کی 'انا' کی تاریک تنگنائے میں کسی کو بار نہیں تھا اور شیام نے اپنے وجود کی گرمی، روشنی اور زندگی کو پھیلا کر اس میں اپنی محبوباؤں، اپنے دوستوں، اپنے جاننے والوں سب کو سمیٹ لیا تھا۔ اس کی فیاضی، اخلاص اور محبّت سے سب فیض یاب ہوتے تھے۔ شیام کا جن جن عورتوں سے تعلق رہا، اس نے ہمیشہ ان کا بے حد خیال رکھا۔ اس نے کسی سے دوستی کی تو خوب نبھائی، کسی دوست کو وہ تکلیف میں نہیں دیکھ سکتا تھا اور اس کے لیے کوئی بھی ایثار کر سکتا تھا۔

شیام جو 'رند' تھا' ایک مخلص انسان اور بے غرض دوست تھا۔

شیام اور بابو گوپی ناتھ کی 'رِندی' میں شرافت ہے۔ راج کشور کی پاکیزگی میں کمینہ پن ہے۔ راج کشور اپنے ریاکار میلے باطن پر 'نوری' قبا اوڑھے جھوٹ موٹ کا فرشتہ بنا ہوا ہے۔ بابو گوپی ناتھ اور شیام پر کٹے اور "گرے ہوئے فرشتے" سہی بہرحال فرشتے ہیں۔

ویسے خالص نوری فرشتے کا منٹو کے ہاں گزر نہیں۔ خالص معصوم' نوری فرشتے سے' جس سے گناہ ہونے کا امکان ہی نہیں' فن کار منٹو کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ وہ آدم کی جرأتِ گناہ کا قائل ہے۔ منٹو کا انسان نوری ہے نہ ناری۔ منٹو کا انسان آدمِ خاکی ہے۔ وہ وجودِ خاکی جس میں بنیادی گناہ' فساد' قتل و خون وغیرہ کا امکان ہونے کے باوجود جس کے سامنے خدا نے نوری فرشتوں کو سجدہ کرنے کا حکم دیا تھا●

(ممتاز شیریں کی تصنیف "منٹو - نوری نہ ناری")

ممتاز شیریں

سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی

جس چیز کے بنانے میں انسانی شعور کو دخل ہو، وہ چیز صرف اپنی خاطر باقی نہیں رہتی۔ اس کا کچھ نہ کچھ مصرف ضرور نکل آتا ہے۔ اس لیے ادب برائے ادب کا فقرہ بہت ہی گمراہ کن ہے۔ ادب زندگی کے لیے ہوتا ہے اور اپنے سماجی پہلو کے بغیر زندگی کا تصور نامکمل ہے۔

سماج افراد کا مجموعہ ہے۔ جب کبھی سماج کی بہتری کا خیال ہمارے ذہن میں آتا ہے لامحالہ فرد کی بہتری کا خیال بھی ساتھ ہی اُبھرتا ہے۔ یہ ہو نہیں سکتا کہ افراد کی حالت گری ہوئی رہے اور سماج بہتر کہلائے۔ سماج کو بہتر بنانے کی جد و جہد فرد کی آزاد نشو و نما اور ترقی ہی کے لیے ہوتی ہے اس میں یہ بات بھی مضمر ہے کہ فرد کی آزادی ایک انصاف پرور معاشرے کی تشکیل کے بغیر برقرار نہیں رہ سکتی، بلکہ وجود ہی میں نہیں آ سکتی۔ آج پاکستان میں کوئی ایسا ادیب نہیں ہوگا جو اپنے معاشرے کی بہتری کا خواہاں نہ ہو، اور اس مقصد کے لیے اپنے اپنے طریقے سے عمل پیرا نہ ہو۔ لیکن یہ یاد رہے کہ ادیب کا کام دھڑے بندی اور افترا پردازی نہیں۔ سستے نعرے لگانا اور گالی گلوچ پر اتر آنا نہیں۔ ادیب کا کام لکھنا ہے۔ یہی اس کی سب سے بڑی ریاضت ہے لیکن ذہنی آزادی کے بغیر یہ کام سرانجام نہیں پا سکتا۔

اس دور میں ذہنی آزادی پر حملے دو طرف سے ہو رہے ہیں۔ حکومت کے احتساب کا خوف تو ہے ہی۔ وہ جس خیال پر چاہے پابندی لگا دے۔ اس کے ساتھ ہی پاکستان میں تین چار افراد نے بااثر ذرائع اظہار پر مکمل تملیک، ور اجارہ داری قائم کر رکھی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس خیال کو ان کی خوشنودی حاصل نہیں، اظہار کا موقع نہیں ملتا۔ بالفرض محال اگر کسی طریقے سے ایک دبی سی آواز اٹھائی بھی جائے تو یہ ان کے ڈھنڈورے کے زور میں سنائی نہ دے سکے گی، اور دب کر رہ جائے گی۔ یہ حملے کی منفی نوعیت ہے۔

اب براہِ راست ذہنی آزادی پر حملہ ایک اور طرف سے ہو رہا ہے۔ اس گروہ کے افراد دہائی تو عقلیت اور سائنسی تجزیہ کی دیتے ہیں لیکن اپنا DOGMA منوانے پر اس قدر مصر ہیں کہ اس سے ہٹ کر کسی کو سوچنے یا کہنے نہیں دیتے۔ یہ لوگ انسانی فکر پر پہرہ بٹھا کر انسانوں کو بھیڑ بکریوں کی طرح ہانکنا چاہتے ہیں۔ بحث و تمحیص کے یہ قائل نہیں۔ دلیلیں ان کی کام کی نہیں، دشنام طرازی ان کا شیوہ ہے لیکن آزادئ تحریر و تقریر کے لیے سب سے زیادہ شور و غوغا انہیں کی طرف سے بلند ہوتا ہے۔ یہ آزادی اپنے لیے مانگتے ہیں۔ دوسروں کے لیے نہیں اور اپنے لیے بھی یہ آزادی جھوٹ اور افترا پھیلانے کی آزادی ہے۔ پاکستان میں ذہنی آزادی کے یہ دشمن REGIMENTATION کا جواز ہمیشہ یکجہتی اور تنظیم کہہ کر پیش کرتے ہیں۔ سوچنے کے تمام فرائض یہ کسی روپوش 'مافوق البشر' ہستی کے سپرد کرتے ہیں۔ وہ جو صراطِ مستقیم تجویز فرماتے ہیں، اسی راہ پر سب کو ہو نا پڑتا ہے۔ عقلیت کا یہاں گذر نہیں، چوں و چرا کی بالکل گنجائش نہیں۔ کسی سے سر مو اختلاف کیا نہیں کہ فوراً 'خود پسندی انحطاط پرستی' 'زوال پسندی' رجعت پسندی غرض ہر طرح کے لیبل لگ گئے۔ یہ الفاظ طوطے مینا کی طرح رٹے جاتے ہیں۔ لیکن محض ان الفاظ کا رٹنا نہ دوسروں کو انحطاط پرست اور زوال پسند بناتا ہے، نہ انہیں ترقی کی منازل پر پہنچاتا ہے۔ اصلی بحث سے توجہ ہٹانے اور اپنی علمی بے مائگی کو چھپانے کے لیے ان الفاظ کا نقاب اوڑھ لیا جاتا ہے۔

یہ بڑی قابلِ افسوس بات ہے کہ ذہنی آزادی کے سب سے بڑے شعوری دشمن وہی ہیں جن کے لیے آزادی سب سے زیادہ معنی رکھتی ہے۔ پبلک ان باتوں پر اثر انداز نہیں ہوتی۔ براہِ راست، شعوری حملہ تو ادیبوں ہی کی طرف سے ہو رہا ہے۔

مصیبت تو یہ ہے کہ ایک خاص قسم کے احتساب کے حق میں اور ذہنی آزادی کے خلاف جو دلیلیں پیش کی جاتی ہیں، ان میں سرے سے یہ سمجھا ہی نہیں جاتا کہ ادب کیا ہے اور کیسے پیدا ہوتا ہے۔ وہ ادیب کو ایک طرف یا تو صرف تفریح نگار سمجھتے ہیں، یا دوسری طرف محض پرچارک جو کسی سیاسی پارٹی کی ہر آن بدلتی ہوئی پالیسی کے مطابق اپنی تحریریں بدل سکے۔

"جبر" ادب پیدا نہیں کرسکتا۔ جب تک ادیب بے ساختگی سے، آزادی سے نہیں لکھتا، ادبی تخلیق ناممکن ہے۔ ادبی تخلیق کو ذہنی ایمانداری سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ "تخیل" قید میں بارآور نہیں ہوسکتا۔ جب ذہنی آزادی فنا ہو جاتی ہے۔ ادب مرجاتا ہے۔

اب جہاں ذہنی آزادی کی بات آئی، تنگ نظری میں فوراً یہ تصور کرلیا جائے گا کہ اینگلو امریکن

بلاک کے پلڑے میں وزن ڈالا جا رہا ہے۔ اس لیے میں یہاں یہ واضح کر دوں کہ یہاں ادب کی بات ہو رہی ہے خواہ وہ پرولتاری ادب کے علمبردار ہوں یا دوسری طرف وہ جو آج یہ مطالبہ کر رہے ہیں کہ ادب "ڈیموکریسی" کے نام پر سیاسی بنایا جائے۔ دونوں میں وہی بات مشترک ہے اور یہاں' پاکستان میں بھی' ان سب پر یہ منطبق ہو سکتا ہے جو ادب کو ایک خاص ڈگر پر چلانا چاہتے ہیں کہ ان کی ضابطہ پرستی سے ادب محض سیاست یا کسی خاص نظریہ (IDEOLOGY) یا اس سے بھی تنگ حدود میں ایک" پارٹی لائن" کا محکوم بن کر رہ جائے۔ ادیب کو مجبور نہیں کیا جا سکتا۔ اس پر سیاسی قوانین نافذ کرنا سیاسی مقصد کے لیے اس کی تخلیق کا گلا گھونٹنا ہے۔

جو ادیب ادب کو بالکل سیاست سے ہم آہنگ کرنے کے اصول کو مانتا ہے اور اپنی تحریروں میں اس پر عمل پیرا ہونے کی کوشش کرتا ہے' اسے گویا سیاسی پروگراموں سے زندگی کو لینا پڑتا ہے۔ پہلے سیاست کو دیکھنا پڑتا ہے زندگی کو بعد میں' یہاں تک کہ اس کے لیے انسانوں کے درمیان معاشرتی' انسانی تعلقات بھی ایک بنے بنائے نظریے کے مقابلے میں ثانوی حیثیت ہی رکھتے ہیں۔

ادب کا تعلق زندگی سے ہے۔ سیاست زندگی کا صرف ایک جزو ہے۔ زندگی کے ایک شعبے کی حیثیت سے ادب میں سیاست کا بھی گذر ضرور ہے، یہاں ادب کو سیاسی نہ بنانے سے میرا مطلب یہ ہے کہ ادب محض کسی IDEOLOGY کا آئینہ یا کسی سیاسی پارٹی کا آلۂ کار بن کر نہ رہ جائے۔ یہ نہیں کہ ادب کا سیاست سے کوئی واسطہ ہی نہیں۔

یہ عجیب و غریب اور احمقانہ سی بات ہوگی' اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ موجودہ دور میں جب دنیا تہ و بالا ہو رہی ہے' ادب کسی گوشے میں چھپ کر پناہ لے سکے گا، آج سیاسی مسئلوں سے گریز ناممکن ہے' ایک ادیب کے لیے سماجی اور سیاسی شعور لازمی ہے۔ موجودہ دور میں ایک بڑا اہم مسئلہ ادیب کے سامنے یہ ہے کہ اس کا اپنے معاشرہ سے کیا رشتہ ہے' خصوصیت سے ان تحریکات سے اس کا کیا رشتہ ہے جو موجودہ نظام کو بدلنا چاہتی ہیں۔ ادیب کا سماجی اور سیاسی شعور اس وقت بیدار ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہ ایک ادیب' ایک دانشور کی حیثیت سے اپنے آپ کو سیاست میں اس طرح ضم نہیں کر سکتا جیسا کہ خالص' سیاسی پارٹیوں کے ممبر کر سکتے ہیں۔ فنکار کی آزاد اظہار کی خواہش' اور سیاسی پارٹیوں کا محکوم بنا دینے والا جبر اور احتساب! —— ٹریجڈی اسی تضاد کی ہے۔

فنون لطیفہ کی ہر صنف میں فنی کارناموں کی تخلیق کرنے والے عموماً غیر معمولی قابلیت کے افراد ہوتے ہیں۔ ان کی تخلیقات پر اپنے معاشرتی اور سیاسی ماحول کا اثر ضرور پڑتا ہے۔ پھر بھی یہ ایک انفرادی ذہن کی پیداوار

ہوتی ہیں، اور اصل تخلیق ایک فرد کے ذہن میں نازک نفسیاتی عمل کا نتیجہ ہوتی ہے۔ آپ ایک ادیب کو قید میں ڈال دیجئے ـــــــــــــــ جسمانی طور پر قید ہونے پر بھی وہ لکھ سکے گا؛ (بلکہ کئی ادیبوں اور بڑے آدمیوں نے کتابیں نظر بندی کے دوران میں لکھی ہیں) لیکن اس کی فکر پر پہرہ بٹھا دیجئے۔ اس کے ذہن کو ایک بیرونی احتساب کے ماتحت کر دیجئے اور اسے مقررہ حدبندیوں میں جکڑ دیجئے کہ "یہ لکھنا چاہیے" "اس پر لکھنا چاہیے" "یوں لکھنا چاہیے" تو وہ یا تو ایک لفظ بھی لکھ نہیں سکے گا یا مجبوراً ہدایات کے مطابق لکھے گا بھی تو بے روح چیزیں لکھے گا۔ کسی جاندار فنی کارنامے کی تخلیق نہیں کر سکے گا۔ یہی وجہ ہے کہ TOTALITARIAN ملکوں میں اور جہاں ڈکٹیٹر اور حکومتیں فنکار اور ادیب کو ایک سیاسی سنسرشپ کے ماتحت رکھنا چاہتی ہیں، فن پنپ نہیں سکتا یا اس میں انحطاط اور پستی آجاتی ہے۔

نپولین نے اپنے دوران حکومت میں فرانس میں سرکاری ادب، نافذ کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس نے لکھا: "میرا ارادہ فن اور ادب کی راہ ایسے موضوعوں کی طرف موڑنا ہے جو ان پچھلے پندرہ سالوں (یعنی اپنے دور) کے واقعات کی یادگار ہمیشہ کے لیے قائم رکھ سکیں" اور اس دور میں بہت پست درجے کے اوپیرا بنے۔ ادب کا بھی یہی حال تھا کیوں کہ ادیب اور فن کار کو کچھ کرنے کا حکم دیا جاتا تھا، اور اسے احکام کے مطابق کرنا پڑتا تھا۔ ایک ہی سال بعد نپولین نے خود ہی اعتراف کیا کہ اس کے سرکاری اوپیرا نے ادب اور فن کے معیار کو نیچے گرا دیا ہے۔ آخر نپولین اچھا ادبی ذوق رکھتا تھا، وہ خود ہی اپنے اس "اوفیشیل ادب" کو تحقیر کی نظر سے دیکھنے پر مجبور ہو گیا۔ سینٹ ہیلینا میں اپنے آخری دنوں میں اس نے پھر راسین کی طرف رجوع کیا، ہومر کی طرف رجوع کیا، لیکن اس ادب کی ایک چیز بھی نہیں پڑھی جو اس کے اپنے عہد کی یادگار قائم رکھنے کے لیے اس نے خود ہی لکھوایا تھا، ادب کے متعلق اس رویے کی ناکامی کی اس سے زیادہ واضح مثال اور کیا ہو سکتی ہے؟

ہٹلر نے ادب اور فن کے لیے ایک "قومی" معیار بنایا، اور اس DOGMA کی تبلیغ کی۔ ادب کی جڑیں قوم میں پیوست ہوتی ہیں۔ آرٹ تہذیب و تمدن کا زیور نہیں 'آرٹ' قومیت کا امتحان اور ثبوت ہے۔ "فن کار کو کسی زمانے یا وقت کی یادگار قائم نہیں کرنا چاہیئے۔ بلکہ اپنی قوم کی یادگار .... ہم ایسے فن کاروں کو ڈھونڈ نکالیں گے اور ان کی حوصلہ افزائی کریں گے جو جرمن ریاست پر جرمن نسل کی کلچری مہر ثبت کریں گے۔" ہٹلر نے سارے ملک میں ادیبوں اور ہر قسم کے فن کاروں کی نگرانی کرنے کے لیے ایک منظم جماعت قائم کر دی تاکہ اس پر نظر رکھیں کہ سارے فن کار اسی قومی 'معیار' کے مدنظر انہیں اصولوں کے مطابق تخلیق کریں اور اس نگرانی میں گسٹاپو کی بھی مدد لی جاتی تھی۔ اس رویہ اور اس سلوک

کا نتیجہ جتنا تباہ کن ہو سکتا تھا ہوا، نازی فن اگر سستا، بھونڈا پروپگنڈا نہ بن گیا تو پھیکا، بے جان اور مردہ رہا۔ جس وقت وحشیانہ نہ تھا، اس وقت کھوکھلی، سستی جذباتیت یا گندگی کا حامل رہا۔

نازی فن کی طرح اطالوی "فسطائی فن" کی بھی وہی حالت تھی TOTALITARIAN ریاستوں میں سارے عناصر پر ایک "مرکزی تسلط" ہوتا ہے یہاں تک کہ جمالیاتی قدریں، اور فن اور ادب بھی اسی تسلط اور سرکاری محاسب میں جکڑے جاتے ہیں۔ روس میں بھی یہی صورت حال پیش آرہی ہے۔ ایسے لوگوں کے لیے بھی جنہیں روس سے لگاؤ ہے اور جو اس کے معاشی نظام کو یقیناً ایک بہتر نظام مانتے ہیں، روس میں شخصی انفرادی آزادی پر پابندی مایوس کن ثابت ہوئی ہے۔

آندرے ژید لکھتے ہیں: موویت یونین جانے سے پہلے میں نے اپنے آپ سے یہ سوال پوچھا ......

میرا اس پر یقین ہے کہ ایک ادیب کی قدر و قیمت کا 'انقلابی جذبہ یا انحراف کے جذبے' سے بڑا گہرا تعلق ہے۔ ہر بڑے ادیب میں یہ جذبہ موجود تھا۔ ایک بڑا ادیب ہمیشہ NON-CONFORMIST ہوتا ہے۔ وہ "بہاؤ" کے خلاف جاتا ہے۔ کہیں روسی ادیب اس حقیقت کو جھٹلا تو نہیں دے گا؟ نگاہیں بے تابی سے سوویت یونین کی طرف اٹھتی ہیں۔ کیا انقلاب کی کامرانی فن کاروں کو رَو کے ساتھ بہا دے گی اور اس وقت کیا ہوگا جب نئی ریاست فن کار کے انحراف کا حق چھین لے گی؟ جب تک جدوجہد جاری رہے گی۔ آرٹسٹ اس جدوجہد کو اپنے فن میں سموئے گا۔ اس جدوجہد میں اور اس کی کامرانی میں خود حصہ لے گا، لیکن اس کے بعد؟

گورکی کی تدفین کے موقع پر تقریر کرتے ہوئے بھی ژید نے یہی اندیشہ ظاہر کیا تھا۔ گورکی بڑا ادیب تھا گورکی "جدوجہد" کا مظہر تھا۔ کیا گورکی کے بعد ایسا ادیب روس میں پیدا ہوگا؟

ژید کا اندیشہ بالکل درست ثابت ہوا۔ فن کار CONFORMITY کی رو کے ساتھ بہہ گئے۔ یہی نہیں CONFORMITY سرکاری طور پر نافذ کر دی گئی۔ ادیب کے لیے ایک "راستہ" مقرر کر دیا گیا جس سے وہ ذرا بھی ہٹ کر چل نہیں سکتا۔ سرمو انحراف نہیں کر سکتا۔

روس میں فن کاروں اور ادیبوں کے لیے جو حد بندیاں اور پابندیاں ہیں ان کی مستند مثالیں مل سکتی ہیں۔

والڈارف امن کانفرنس میں پولیٹکس کے ایڈیٹر ڈوائٹ میکڈ نالڈ (جو یساری LEFTIST ہیں اور سرمایہ دارانہ نظام کے سخت مخالف ہیں) نے روسی مندوبین کے لیڈر فدائف سے پوچھا۔ "ایک امن کانفرنس میں روسی ادیب کے نمائندے کی حیثیت سے ایک سرکاری رکن کو کیوں بھیجا گیا؟ کسی بین الاقوامی مقبولیت رکھنے

والے ادیب کو کیوں نہیں بھیجا گیا۔ مثلاً بورس پیاسترناک، آئزک ببیل، ایوان کتایف، اینا اکمیتوا، بورس پلنیاک، مائیکل زوشنکو، یہ سب ادیب کس حال میں ہیں؟ قید میں ہیں یا آزاد ہیں؟

فدائف نے ان میں سے صرف دو کے متعلق بتایا۔ پیاسترناک شیکسپیئر کے ترجمے... میں مصروف ہیں۔

مائیکل زوشنکو نے ۱۹۴۷ء میں ایک ناول شائع کیا۔

لیکن ۱۹۴۷ء میں تو مائیکل زوشنکو کو پوری طرح "صاف" (PURGE) کر دیا گیا تھا۔ اس کے پہلے ۱۹۴۳ء میں جب زوشنکو کا ناول THE SUN RISES چھپا اس پر بڑا ہنگامہ ہوا۔ یہ ناول کتابی صورت میں شائع نہیں ہوا تھا۔ اس کے حصے روسی رسالے "اکتوبر" میں چھپتے رہے تھے، اور اس کے آخری حصوں کے چھپنے کی نوبت ہی نہ آئی۔ زوشنکو سوویت یونین کے باہر شاید سب سے مقبول ادیب ہے۔ اس کی مزاح کی چاشنی لیے ہوئے روزمرہ کی چھوٹی موٹی سادہ کہانیوں نے اسے بڑا مقبول بنا دیا ہے۔ اس کے اس عتاب زدہ ناول "جب سورج نکلتا ہے" میں بھی ایسے ہی کئی چھوٹے چھوٹے آٹو بیاگرافک واقعات جمع ہیں، اپنے ناول YOUTH RESTORED کے بعد زوشنکو نے انسانی نفسیات میں ایک اور وسیع تر تجربہ کرنا چاہا تھا، اور یہ بتلانے کی کوشش کی تھی کہ کس طرح اس نے اس کا کھوج لگایا کہ مایوسیاں کیسے پیدا ہوتی ہیں اور کس طرح ان مایوسیوں کو دور کر کے اس نے مسرت پائی۔ اس مقصد کے لیے زوشنکو نے اپنی زندگی کے مختلف ادوار بچپن، نوجوانی، جوانی وغیرہ کے واقعات لئے ہیں۔ بات صرف اتنی سی تھی کہ یہ ذرا انفرادی اور داخلی قسم کی چیز تھی لیکن اس ناول کو بڑا 'مہلک' اور 'خطرناک' قرار دیا گیا PONTIFFS سرکاری قسم کے نقادوں نے سخت سے سخت تنقیدیں کیں۔ ادیبوں کی انجمن کی "پریسیڈیم" میں اس پر زور شور سے بحث ہوئی، اس پر بیسیوں الزام لگائے گئے۔ اس انجمن کے سکریٹری فدائیف نے (امن کانفرنسوں میں روسی مندوبین کے راہنما ہی فدائیف ہیں) افسوس ظاہر کیا کہ اس ناول کو چھپنے سے پہلے ہی زیر بحث کیوں نہیں لایا گیا اور ایسی خطرناک اور "مہلک" چیز کو صفحۂ قرطاس پر نمودار ہونے ہی کیوں دیا گیا؟ پھر پریسیڈیم کے سامنے ان ایڈیٹروں کی پیشی ہوئی، جنہوں نے اس ناول کے حصے چھاپے تھے: اس بجلی اور رعد کے طوفان میں زوشنکو نے ماسکو سے بھاگ کر لینن گراڈ میں پناہ لی، ماسکو فن کاروں کا "صفائی گھر" ہے۔ لینن گراڈ میں ادب کے لیے ذرا کھلا ماحول تھا۔ لیکن پھر ۱۹۴۷ء میں لینن گراڈ کے ادبی حلقوں کو سخت تنبیہہ کی گئی کہ اس نے زوشنکو اور اینا اکمتووا جیسے ذات باہر ادیبوں کو کیسے پناہ دی۔ اس کے بعد زوشنکو کی ادبی زندگی کا کیا ہوا یہ تو کامریڈ فدائف بھی نہیں بتا سکے۔ بہر حال "جب سورج نکلتا ہے" کے بعد زوشنکو کے سے معروف اور مقبول ادیب کا سورج ڈوب گیا!

مشہور روسی ناول نگار کانسٹنٹائن فیدن نے جنہیں گورکی کا ساتھ میسر تھا، ایک کتاب لکھنی شروع کی

تھی۔ "گورکی ہم میں" یہ گورکی کی قلمی تصویر ہونے کے ساتھ اس زمانے کا ادبی MEMOIR بھی تھی۔ اس کتاب کو فیدن نے تین حصوں میں پلان کیا تھا پہلے حصے میں اپنی گورکی سے پہچان اور ۲۱-۱۹۲۰ء میں گورکی سے ملاقات کا ذکر دوسرے حصے میں ۲۸-۱۹۲۳ء تک گورکی اور فیدن کی خط وکتابت اور...... ۱۹۲۸ء میں گورکی کی روس کو واپسی اور تیسرا حصہ گورکی نے اپنی موت (۱۹۳۶ء) تک سوویت یونین میں جو کام کیا" اس کے متعلق تھا۔ پہلے دو حصے شائع ہوئے اور دوسرے حصے پر جو کچھ بیتی اس کے بعد تو اس تیسرے حصے کے منظرِ عام پر آنے کا کوئی امکان نظر نہیں آتا۔ اس طرح ایک اہم تخلیق کو تکمیل پانے سے پہلے ہی درمیان میں گھونٹ دیا گیا۔ پہلے حصے کے بارے میں فیدن کو "پریسیدیم" کی طرف سے بھی تعریفی خطوط موصول ہوئے تھے۔ "آپ کی تازہ کتاب گورکی کے متعلق لکھی گئی بہترین کتابوں میں سے ہے" یہ ۱۹۴۳ء کی بات تھی جو نہی اس کا دوسرا حصہ چھپا منظر اچانک بدل گیا تھا۔ "پانتگون" نے اپنی بندوقیں تان لیں۔ اور "پراودا" اور لٹریچر اینڈ آرٹ" میں اس کے خلاف مضامین نکلنے لگے اور حسبِ معمول "پریسیدیم" (ادیبوں کی اس انجمن کی شاخیں پورے روس میں پھیلی ہوئی ہیں) میں زوردار بحث ہوئی۔ فیدن کا "قصور" صرف یہ تھا کہ اس نے بعض انقلاب سے پہلے کے ادیبوں کا ذرا تفصیلی ذکر کر دیا تھا۔ یہ ادیب۔ الیکسی رمیزدف، فیوڈر سلوگب اور والینسکی انقلاب سے پہلے کے دَور میں کافی پایہ کے ادیب تھے۔ ایک ادبی MEMOIR میں ظاہر ہے کہ اس دور کے بڑے ادیبوں کا ذکر بالکل فطری بلکہ لازمی تھا۔ لیکن یہ "جرم" قرار پایا کیوں کہ "یہ بیمار، زوال پسند GENTRY سے تعلق رکھنے والے ادیب تھے"۔ اور پھر فیدن کا "معروضیت" اور "سمجھوتہ" کا رویہ مجرمانہ تھا۔ دوسری بات یہ تھی کہ فیدن نے کچھ دیر کے لیے سیاست کو بھلا کر اسے ذرا خالص ادبی چیز بنا دیا تھا۔ اس دَور میں سیاست کو کیسے چھوڑا جا سکتا تھا؟ ایک نقاد دی، ویشنیوسکی نے کہا "فیدن کی کتاب گویا اس زوال پذیر ادب کا "دفاع" پیش کرتی ہے جو "اچھے" اور "بُرے" میں تمیز نہیں کر سکتا۔ اور مظاہرات کو بڑی "خاموشی سے" "معروضیت" سے جانچتا ہے، ایک کرانیکل کی طرح! سیاست سے دور کوئی کیسے رہ سکتا ہے؟ یہ رَویہ آخر ہمیں کہاں لے جائے گا؟" اور ایل، ڈی ڈیمیٹروف نے لکھا:۔

"فیدن کی کتاب "سوچنے والے" آرٹسٹ کی جانی بوجھی حمایت ہے۔ غیر سیاسی فن کی حمایت ہے"۔ یہاں یہ ملاحظہ کیجئے کہ کس طرح بالکل ایک سی رائیں ہیں"۔

خیر یہ تو ایک ادبی MEMOIR کی بات ہوئی۔ گو ادب کی تاریخ سے قابلِ ذکر نام نکال دینا اور اسے مسخ کرنا بھی ایمانداری سے دُور کی بات ہے۔ یہاں تو واقعاتی تاریخ کو مسخ کرنے اور مصلحت پر تاریخی حقیقت کو گرنے سے بھی گریز نہیں...... کیا جاتا۔ بڑے بڑے تاریخی واقعات جیسے یوکرین کا قحط (جس میں تیس لاکھ مرے۔

بنگال کے قحط کی طرح یہ بھی انسان کا لایا ہوا قحط تھا۔ اس پر ۱۵ سال تک پردہ ڈالا گیا) پولینڈ میں روس کی خارجی پالیسی وغیرہ پر غلط بیانیوں کی دھند.... اس طرح چھائی ہوئی ہے کہ سچی تاریخی حقیقت کا کھوج لگانا مشکل ہو جاتا ہے جارج آرول ایک اور مثال دیتے ہیں کہ ان کے پاس ۱۹۱۸ء کا میکسم لٹونیاف کا لکھا ہوا روسی انقلاب کے بارے میں ایک بڑا نادر پمفلٹ ہے۔ اس میں سٹالن کا نام تک نہیں اور ٹروٹسکی کی بے انتہا تعریف کی گئی ہے۔ اس کے ساتھ زینویف ZINOVIEV اور کامی نیف KAMENEV وغیرہ (یہ دونوں ماسکو ٹرائیلز میں قتل کیے گئے) کی کارگزاریوں کو بھی سراہا گیا ہے۔ اس پمفلٹ کے بارے میں ایک واقعی سمجھدار اور ایماندار کمیونسٹ کا رد عمل یہ بھی کیا ہوگا۔ زیادہ سے زیادہ بہتر صورت میں یہ کہ یہ بیہودہ دستاویز ہے اسے روک لینا چاہیئے۔ یا اگر کسی وجہ سے اس پمفلٹ کو شائع کرنا ہو اور اس بدلی ہوئی صورت میں کہ ٹروٹسکی کی تعریف کی جگہ تنقیص لکھ دی جائے اور سٹالن کا نام نمایاں طور پر اس پمفلٹ میں داخل کر دیا جائے تو کوئی بھی کمیونسٹ جو پارٹی کا وفادار ہے اسے بغیر کسی احتجاج کے قبول کرے گا۔ تاریخی دستاویزوں میں اس طرح کی بااوساس سے بڑی جعلسازیاں بے دریغ کی گئی ہیں۔

ایک روشن خیال اور بے تعصب مورخ اس پر یقین رکھتا ہے کہ ماضی کو بدلا نہیں جا سکتا، اور سچی تاریخ بہت قیمتی ہے لیکن TOTALITARIAN نظریہ تاریخ کے متعلق یہ ہے کہ تاریخ "تخلیق" کی جاتی ہے۔ "ٹوٹالیٹیرین" ریاست ایک طرح کی "تھیوکریسی" ہے، اور اپنا اقتدار قائم رکھنے کے لیے اپنے متعلق لوگوں کے ذہن میں یہ بات بٹھانی پڑتی ہے کہ اس سے "کوئی غلطی سرزد نہیں ہو سکتی" اس لیے پچھلے واقعات یہ ظاہر کرنے کے لیے بدلتے رہنے پڑتے ہیں کہ فلاں غلطی سرے سے سرزد ہی نہیں ہوئی اور فلاں کامیابی یقینی طور پر ہوئی۔

دوسری جنگ کے دنوں میں جو روسی ادیب پمفلٹ نگاری اور جرنلزم کی طرف متوجہ ہو گئے تھے، ان میں سب سے پیش پیش ایلیا اہرن برگ تھے۔ جرمنوں کے خلاف نفرت اور حقارت کا جذبہ پیدا کرنے کے لیے اہرن برگ بڑے جوش و خروش سے لکھتے چلے جا رہے تھے کہ اچانک ۱۹۴۵ء میں پراودا میں ایک مقالہ نمودار ہوا۔ "کامریڈ اہرن برگ کی مبالغہ آمیزی" جرمنوں میں اچھے بھی ہیں اور برے بھی۔ اہرن برگ نے یہ دیکھ کر اپنا قلم روک لیا یہ اس لیے تھا کہ جنگ اب ایسے مرحلے پر پہنچ گئی تھی کہ اب جرمنوں کے خلاف نفرت پیدا کرنے کی ضرورت باقی نہیں رہی تھی۔ سوویت فوجیں جرمنی میں داخل ہو رہی تھیں، اور اس لیے روس کو اب جرمنی کے معاملے میں ذرا الگ پالیسی اختیار کرنی تھی۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ادیب کو سیاسی حکمت عملی کی تبدیلیوں کے ساتھ اپنے قلم کو بھی موڑنا پڑتا ہے اور غلط بیانی سے بھی کام لینا پڑتا ہے۔

الیکسی ٹالسٹائے کا ناول "روڈ ٹو کیلواری" جس کے لکھنے میں ۲۱ سال صرف ہوئے اور جو میری نظر میں موجودہ روسی ادب کا اعلیٰ ترین شاہکار ہے۔ شارخوف کا "اور ڈان بہتا رہا" کا پایہ بھی بہر حال اس سے کمتر ہی ہے ——————— یہ بھی سیاسی قسم کی تنقید سے بچ نہ سکا۔ ادیبوں کی انجمن کے سکریٹری فدایف کو اس میں "کوئی ہیرو، تاریخ بنانے والے ہیرو نظر نہیں آئے"۔

کئی دفعہ ایسا بھی ہوا ہے کہ کوئی کتاب چھپ کر روسی عوام میں بہت مقبول ہونے پر بھی منظرِ عام سے ہٹالی گئی ہے۔

دوسری جنگ کے بعد جب ذرا کچھ "ڈھیل" دی گئی تھی (احتساب اب پھر سخت ہوگیا ہے) اس وقت جو آوازیں اُٹھتی نظر آئیں ان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ روسی ادیب اور ان کا سرکاری قسم کے نقادوں کے علاوہ دوسرے نقاد صورتِ حال سے مطمئن نہیں ہیں، وہ اس احتساب سے اور اس اس احتساب کے تحت اپنے ادب سے مطمئن نہیں ہیں۔ ان میں ایک اضطراب سا نظر آتا ہے .... ونسلی گروسمین پوچھتے ہیں "کیا ہمارا موجودہ ادب ہمارے ماضی کے بڑے ادب کا وارث کہلانے کا مستحق ہے؟ یہ دیکھ کر واقعی دکھ ہوتا ہے کہ ہمارے ادبی حلقے جلد بازی میں لکھی گئی سطحی چیزوں پر ہی مطمئن ہیں اور ان پر فخر بھی کرتے ہیں! ڈراماٹسٹ کے، ٹرنیف لکھتے ہیں[1]۔ "سٹالن گراڈ پر کچھ نہیں تو دس سے زیادہ ڈرامے لکھے گئے، مگر ان میں سے ایک بھی باقی نہ رہا۔ وہ اس لیے معدوم ہو گئے کہ وہ اچھے مستند ادب نہیں تھے، وہ فنی کارنامے نہیں تھے" پھر ٹرنیف آگے چل کر لکھتے ہیں "ہم روسی اب اتنے مضبوط اور طاقتور ہیں کہ آنکھیں بند کر لینے اور اپنی ناکامیوں اور کمزوریوں پر پردہ ڈالنے کی کوئی ضرورت نہیں اور ہم میں سے کسی گروہ یا افراد کی کمزوریوں اور برائیوں کو بے نقاب کرنے میں کوئی خطرہ نہیں، سوویت ادب کو برائیوں پر جراءت سے ہنسنا چاہیئے۔

جراسیموا GERASSIMOVA کے ناول BAIDERGATES[2] کی ہیروئن یا اور کرداروں کو "یوں نہیں یوں ہونا چاہیئے" کے اصول کے تحت تنقید کرتے ہوئے مکاروف نے اعتراض کیا کہ اس ناول کی ہیروئن کے کردار میں نامطابقت اور بے اصولی ہے۔ اس پر CHETUNOVA کا مناسب جواب تھا —————"اس کے کردار میں نامطابقت اور بے اصولی اس لیے ہے کہ وہ انسان ہے، ایک نوجوان لڑکی ہے!"..........

---

[1] BE NOT AFRAID TO DARE

[2] SOVIET LITERATURE

ایک خاتون نقاد MOTYLEVA نے ایک نوجوان طالب علم کی زبانی ادب کے بارے میں کچھ سنا تو انہوں نے حیران ہو کر لکھا کہ "ہماری نئی نسل کو کیا ہوتا جا رہا ہے کہ ایسی رائیں اور ایسے خیالات ان کے دماغ میں سمانے لگے ہیں" وہ نوجوان طالب علم فن کار کی ذہنی آزادی کی بڑے جوش و خروش سے حمایت کر رہا تھا!

ایسے حالات میں معمولی یا درمیانہ درجہ کے لکھنے والے تو شاید آسانی سے اور اطمینان سے لکھ سکیں، لیکن اگر کسی ادیب میں غیر معمولی قابلیت ہو، جینئس کا شرارہ ہو، اُپج ہو، تو وہ بالکل گھٹ کے رہ جائے گا۔ ایسے ادیب کو جو ادب کو واقعی کچھ دینا چاہتا ہو، عام ڈگر سے ہٹ کر کوئی نئی دریافت کر سکتا ہو۔ کوئی گہری، کوئی PROFOUND تخلیق کر سکتا ہو، خاموش رہنے کے سوائے چارہ نہیں، جب حسن کی تلاش، ہیئت پرستی FORMALISM کا جرم بن جاتی ہے اور کسی بھی قسم کی اپج اور انفرادیت "بورژوا برائی" قرار پاتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایسے معمولی لکھنے والے جن کی تحریروں میں پروپگنڈا، نعرہ بازی یا قصیدہ خوانی ہو، معروف اور مقبول بنا دیئے جاتے ہیں، اور جس میں جو ہر ہو وہ گمنام رہتا ہے بلکہ گمنام بنا دیا جاتا ہے۔ اصل موتی صدف میں چھپا پڑا رہ جاتا ہے۔ خصوصیت سے ایسے فن کار..... جن کے فن میں گہرے، اندرونی جذبات، لطیف اور نازک احساسات، روح کی گرمی اور وجدان کو زیادہ دخل ہے۔ مثلاً موسیقی داں، مصور اور ادیبوں میں خصوصیت سے شاعر ایک ناگفتہ بہ یاسیت سے دوچار ہو جاتے ہیں، جبھی تو ایک پیاسٹرناک ترجموں کی طرف لگ جاتا ہے جبھی تو ایک "سوستاکووچ" کے چہرے پر ٹریجڈی لکھی ہوتی ہے، (اور گو وہ ان کانفرنسوں میں تیار کرائی ہوئی، اور رٹی ہوئی تقریر بڑے جوش سے کر سکتا ہے، لیکن دوسرے وقت اس سے کچھ پوچھا جائے تو وہ کانپنے لگتا ہے، اور باریک دکھی آواز میں دو جملوں سے زیادہ کہہ نہیں سکتا، جیسا کہ حالیہ نیویارک امن کانفرنس میں ہوا) اور ایک میکافسکی خودکشی کر لیتا ہے۔

پیاسٹرناک غیر معمولی صلاحیتوں کا شاعر ہے، اس کی شاعری میں غنائیت، موسیقی، مصوری ہوتی ہے لیکن یہ ایسی خوبیاں ہیں جو وہاں ایسی کوئی اچھی نظر سے دیکھی نہیں جاتیں۔ اور پھر شاعری زیادہ تر "انفرادی" ہے اور حساس، اس لیے اب پیاسٹرناک نے ترجمے میں پناہ لے لی ہے۔ اگر وہ حسن تخلیق نہ کر سکے تو کم از کم شیکسپیئر کے حسین کارناموں کو اپنی زبان میں تو منتقل کرے۔

میکافسکی کے علاوہ جن شاعروں نے خودکشی کر لی یسینین YESSENIN اور BAGRITSKY یہ بھی کچھ کم پایہ کے شاعر نہیں تھے۔ لیکن میکافسکی ان میں یکتا تھا اور جدید روس کا عظیم ترین شاعر مانا جاتا تھا۔ وہ گویا انقلابی تحریک کا وجدان تھا صحیح معنوں میں انقلاب کا شاعر اعظم اور انقلاب کے فوراً بعد اس نے انقلاب کی فتح اور کامرانیوں کو بھی اسی قوت اور جوش

اور دلوے کے ساتھ اپنی نظم میں زندہ کیا۔ لیکن اس کے بعد؟...... ایک کے بعد اس کے قلم کی یہ قوت اس کا وجدان کدھر...... لیکن شاعر کے 'وجدان' کے لیے ایک خاص راستہ مقرر کر دیا گیا، اس کے تصور پر پہرہ بٹھا دیا گیا۔ اور "پارٹی لائن" شاعری کا معیار قرار پائی"، میکافسکی، "جینئس" تھا، اور "جینئس[1] "ایک ایسا درخت ہے جو کوئی نادر، ان جانا پھل پیدا کرتا ہے ——— ہسپریڈس کے سونے کے سیب"؛ لیکن میکافسکی کو ایک سال بالکل ایک ہی سائز اور ایک ہی وضع کے آلوچے پیدا کرنے تھے، چند سالوں بعد سیب اور آخر میں کھیرے۔ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ وہ یہ سہہ نہ سکا۔ تخلیق کے لمحات سکوت و سحر کے لمحات ہوتے ہیں جن میں فن کار ایک خواب کی سی کیفیت میں ان قوتوں سے ہمکلام ہوتا ہے جو عام سطح کے خیالات و احساسات سے بالا تر ہوتے ہیں۔ یہ بات ایک سیاسی شخص کی سمجھ سے بالا تر ہے اور وہ فن کار پر برستا ہے اگر فن کار کو کسی پہلے سے طے کیے ہوئے پروگرام کے مطابق، کسی طے شدہ نمونے پر لکھنا پڑے، بلکہ اسے اس طرح لکھنے پر مجبور کیا جائے تو ایک 'حساس' آرٹسٹ کسمپرسی کی حالت میں ہمت ہار بیٹھے گا، اور انتہائی صورت میں، ایک میکافسکی کا سا جینئس خودکشی کرے گا..... خودکشی کرتے ہوئے میکافسکی نے یہ چھوٹی سی نظم چھوڑی:

[2]

As they say

the incident is closed'

Love Boat

smashed against mores

I'am quits with life

No need itemizing

mutual griefs

woes

offences

---

[1] HERBERT READ: POETRY AND ANARCHISM

[2] ترجمہ:- میکس ایسٹ مَن ARTIST IN UNIFORM MORES

Good luck and good-bye!

کسی شرح کی ضرورت نہیں، یہاں محبت کا گذر تھا لیکن تعجب تو اس پر ہوتا ہے کہ وہ MORES بھی تھے، وہ دوسرے حالات سماجی روایات جن سے اس کی "محبت کا سفینہ" ٹکرا کر پاش پاش ہوگیا، میکافسکی کو وہ ماحول نہ ملا جس میں وہ آزادی سے، مسرت سے زندگی گذار سکتا، اسے وہ ماحول ملا جس میں اسے اس کرب سے کہنا پڑا:۔

" But I mastered my impulse

And crushed my underfoot

the throat of my songs

یہ کتنا بڑا المیہ ہے کہ اس انقلاب کے شاعر کو سرمایہ دارانہ نظام کے کسی مایوس انفعالی بورژوا کی طرح اپنے ہاتھوں اپنی زندگی لینی پڑی، تو انقلاب نے اس ذہنی اعتماد اور اخلاقی آزادی کا ماحول پیدا نہیں کیا تھا۔

انقلابِ فرانس کے موقع پر ورڈز ورتھ گا اٹھا تھا:۔

Bliss was it in that dawn to be alive

but to be young was the very heaven!

کیونکہ یہ سویرا "آزادی، مساوات اور اخوت کے زرّیں اصولوں کا پیامبر" بن کر آیا تھا۔ دوران انقلاب میں جو قتل و خون ہوا سو ہوا، جو زیادتیاں ہوئیں سو ہوئیں لیکن مابعد انقلاب، جب ان اصولوں کو ٹھکرا کر، ان آدرشوں کو پس پشت ڈال کر، رجعتی قوتیں، برسرِ اقتدار آگئیں اور آمریت کا ایک نیا دور شروع ہوا تو ادیب بہت مایوس اور بدظن ہوگئے اور اپنی اخلاقی حمایت "انقلاب" سے ہٹالی۔ ورڈز ورتھ کا انقلاب کے ساتھ پہلا جوش و خروش، سرد مہری میں بدل گیا۔

روسی انقلاب بھی ایک چمکیلی امید، ایک روشن صبح بن کر آیا تھا۔ سب کی نگاہیں ادھر اُٹھ گئیں۔ اس وقت اس نظام کا صرف آئیڈیل ان کے سامنے تھا، اور وہ بڑی سنجیدگی سے، بڑے خلوص سے" سماجی انصاف" کے لیے کام کرنے لگے۔ بہت سے ادیب براہِ راست بائیں سیاسی پارٹیوں سے وابستہ بھی ہوگئے۔ انگلستان میں سارا "نیو رائٹنگ"، کا گروپ ادھر تھا۔ جارج آرول سٹیفن سپنڈر، آڈن، ڈے لیوس، کرسٹو فر ایشر ووڈ ـــــــ کاڈول اور رالف فاکس نے سپین کی خانہ جنگی میں ری پبلکن محاذ کا ساتھ دے کر اپنی جانیں بھی دے دیں، اور ملکوں میں بھی یہی حال تھا، لیکن آگے چل کر انھیں بڑی مایوسی کا سامنا کرنا پڑا۔ روس میں حالات دن بدن جو صورت اختیار

کر رہے تھے، اب انہیں خبر ہونے لگی تھی۔ "انسانیت" کے لیے جو خوش آیند خواب انہوں نے دیکھا، حقیقت اس سے بہت مختلف تھی۔

مخلص اور ذہین ادیبوں نے بہت جلد یہ محسوس کر لیا کہ وہ سیاسی پارٹیوں میں رہ کر ادب کی راہ میں کچھ پا نہیں سکتے POWER POLITICS اور سیاسی چالبازیوں کو ان کا ادبی مزاج قبول نہ کر سکا۔ فن کار ہمیشہ سچائی کا جویا ہوتا ہے پارٹی، پروپیگنڈا اور سیاسی مصلحتوں کے لیے جس طرح اکثر جھوٹ، افترا اور DISTORTION سے بے دریغ کام لیا جاتا ہے۔ ایک سچے فن کار کی طبیعت اسے گوارا نہیں کر سکتی۔ ہمیشہ سے ...... لبرل ماحول میں پلے ہوئے ادیب جو ذہنی آزادی تحریر اور تقریر کی آزادی عزیز رکھتے ہیں، ہمیشہ "پارٹی لائن" پر رہنے کے "جبر" کو برداشت نہ کر سکے۔ پھر ان کی انفرادی معروضیت کو بالکل کچل کر ایک اٹل DOGMA پر اجتماعی ایمان لے آنا تھا۔ ان سب باتوں نے ادیبوں کو سیاست سے متنفر کر دیا۔ ژید نے BACK FROM THE U S S R (1936). میں کہا تھا کہ ہمیں روس کی بعض خامیوں کو دیکھ کر CAUSE سے مایوس نہیں ہونا چاہیئے اور جن باتوں کو روس میں دیکھ کر ہمیں افسوس ہوتا ہے انہیں CAUSE سے منسوب نہیں کرنا چاہیئے اور ژید نے ۱۹۳۲ء میں اس وقت بھی، جب وہ سوویت روس کے مداح تھے کہا تھا[1] "ہر چیز پست اور ذلیل بن جاتی ہے۔ اعلیٰ ترین آدرش بھی، جب سیاست گھس آتی ہے اور انہیں اپنے ہاتھ میں لے لیتی ہے.... " اور پھر جب کوئی اسے تبدیلی مذہب کہتا ہے تو ٹھیک ہی کہتا ہے۔ بالکل کیتھولک مذہب کی طرح کمیونزم قبول کرنے کے معنی ہیں کہ آدمی تجسس، دریافت اور تحقیق کی آزادی سے دست بردار ہو جائے ایک DOGMA کا محکوم ہو جائے، لکیر کا فقیر اور تقلید پرست بن جائے۔" (ژید کے بارے میں میں ہرگز یہ ماننے کے لیے تیار نہیں کہ انہیں خریدا جا سکتا ہے اور وہ ضمیر فروش ہیں)

سلونے اپنے آپ سے سوال کرتا ہے[2] "کیا میرے لیے صرف پارٹی کی 'سچائی'، سچائی بن کر نہیں رہ گئی ہے؟ اور انصاف پارٹی کا "انصاف"؟ کیا پارٹی کی مصلحتوں نے میری اخلاقی قدروں کو، اخلاقی حس کو 'مردہ' نہیں کر دیا ہے، اور میں بھی انہیں "بورژوا تعصبات" نہیں سمجھنے لگا ہوں۔ کیا میں ایک انحطاط پذیر چرچ سے اسی لیے بھاگا تھا کہ ایک اور سخت قید کی جکڑ بندیوں میں پھنس جاؤں، اور پارٹی کی موقع پرستوں

---

[1] JOURNALS VOL III PP 275-276

[2] BREAD AND WINE

کا ساتھ دوں؟ میرے ولولے میرے وجدان کو کیا ہو گیا ہے؟ سیاست کو ہر چیز سے پہلے روحانی ضرورتوں سے بھی پہلے رکھ کر کیا میں نے زندگی میں بہت کچھ نہیں کھو لیا ہے؟

بہت سے حساس، مخلص فن کاروں نے اپنے آپ سے یہ سوال کیا ہوگا۔ اس کشمکش سے دوچار ہوئے ہوں گے، یہ محسوس کیا ہوگا کہ فن کار کا دائرۂ نظر زندگی کے متعلق 'سیاست دان' سے کہیں وسیع تر ہے۔ اور اس کا پیغام وسیع انسانیت کے لیے ہے اور اچھے اچھے بڑے فن کار سیاسی پارٹیوں سے علیحدہ ہونے لگے، لیکن پارٹیوں سے الگ ہونے کے بعد بھی وہ "انقلابی" ہی رہے ہیں۔ ایک صحیح معنوں میں آزاد فن کار انقلابی طاقت کا نمائندہ ہے۔ یہ سب فن کار اب بھی انسانیت ہی کے لیے لکھ رہے ہیں۔

سلونے نے اطالوی کمیونسٹ پارٹی سے علیحدہ ہونے کے بعد بھی جو کتابیں لکھی ہیں وہ بھی انسان کی آزادی کی جد و جہد میں کچھ کم تر کوششیں نہیں ہیں۔ ژید کی کتابیں بڑی سے بڑی پیش کش ہیں جو ایک ادیب انسانیت کو دے سکتا ہے۔ اپنی تازہ کتاب "تھی سی اس" میں تو انہوں نے ایک انتہائی "امول اور حد درجہ ترقی پسند آئیڈیل پیش کیا ہے بلکہ یہ تو ایک طرح کی ترمیم شدہ "سٹالن ازم" ہے۔ موجودہ اشتراکیت سے بھی آگے ایک منزل۔ اس ناول میں "تھی سی اس" جو شہر تخلیق کرتا ہے "ایتھنز" اس میں دولت کی برابر تقسیم ہوتی ہے، مکمل معاشی انصاف، طبقاتی تفریق مٹا دی جاتی ہے۔ اگر سبقت کا کوئی معیار ہے تو وہ ذاتی قابلیت ہے "تھی سی اس" خود اپنی رعایا کے کسی بھی فرد کی طرح عام آدمی کی سی، 'سیدھی سادھی' زندگی بسر کرتا ہے۔ ملک میں ہر آدمی کو پوری شخصی آزادی میسر ہے ژید کے "تھی سی اس" کا سب سے بڑا کام مینا ٹور سے نبٹنا نہیں، بلکہ ایک ایسے شہر کی تخلیق کرنا اور اس میں ایسا نظام قائم کرنا ہے جس سے لوگ زیادہ سے زیادہ مسرت پا سکیں، اور سب بلا کسی تفریق زیادہ اچھی طرح زندگی بسر کر سکیں آنے والی انسانیت کے لیے اس نے اپنا یہ کام چھوڑا ..... "تھی سی اس" میں ژید نے ایک اور بڑا آئیڈیل پیش کیا ہے کسی فرد کی زندگی مکمل اسی وقت ہو سکتی ہے جب وہ ترغیبوں اور جسمانی راحتوں کی بھول بھلیاں اور محض اپنے آپ کی قید سے باہر نکل کر اپنے فرائض پورے کرتا ہے اور انسانیت کی خدمت کرتا ہے۔ ایک فرد کی مکمل زندگی وہ ہے کہ وہ اپنی انفرادی شخصیت کو بھی پوری طرح اُبھارے اور اس کی ذات سے معاشرے کو بھی پورا پورا فائدہ پہنچے، اور یوں ژید نے اجتماعی اور انفرادی زندگی کو ______ جو گویا بالکل ہی مخالف اور متضاد نقطے سمجھ لیے گئے ہیں ______ ملایا ہے (یعنی سماجی ذمہ داری کو کوئی "بیرونی جبر" کی وجہ سے اپنے آپ پر عائد نہ کرے بلکہ اسے خود اس کا احساس ہو۔)

"تھی سی اس" میں ژید کے یہ صرف چند جملے ہیں:-

"ساری بُرائیوں اور فسادوں کا منبع دولت کی غیر مساوی تقسیم ہے۔"

"میری ماسب سے بڑی طاقت ہے ترقی پر میرا یقین .... ایک نقطے کے بعد آدمی ٹھہر نہیں سکتا۔ آگے ہی آگے بڑھ سکتا ہے ...."

"ہمارے سارے تصورانسانیت کی بہبودی کے لیے ہیں، اور انسان اس سلسلے میں کبھی بھی حرف آخر نہیں کہہ سکتا۔"

یا پھر ژاں پال سارتر نے LES HOUCHES میں انسانی آزادی کا اور خود انسان کا جیتا سر بلند اور قدآور تصور پیش کیا ہے "نئے انسان" کا اس سے بلند تر تصور اور کیا ہو سکتا ہے؟

جیسے ہی یہ ادیب سیاسی پارٹیوں سے علیحدہ ہونے لگے تو پیشہ ور انقلابیوں اور سیاسی پارٹی بازوں نے انہیں بدنام کرنا شروع کر دیا اور وہی سارے القابات اور پٹے پٹائے الزامات جو ہزاروں دفعہ دہرائے گئے ہیں، اور بلا کسی امتیاز کے سارے ادیبوں پر لگائے جاتے ہیں، ان کے ناموں کے ساتھ بھی لگا دیئے گئے "رجعت پسند"، "انحطاط پرست" "زوال پسند"، "انفعالیت پسند"، "بیمار ذہنیت رکھنے والے" "انسانیت کش ادب پیدا کرنے والے (یہ آخری لقب تو فن کار کے لیے کتنا "موزوں" اور مزے دار ہے!) بورژوا ماحول نے ان ادیبوں کو بیمار کر دیا ہے۔ انہیں اپنے ذاتی اقتدار اور ذاتی منافعت سے کام ہے۔ انہیں عوام کی مصیبتوں سے بالکل سروکار نہیں، انہوں نے حقیقت سے منہ موڑ لیا ہے۔ اور فراریت کی راہ اختیار کر رہے ہیں، تصوف کی طرف مائل ہیں، خود پسند ہیں۔" فاشسٹوں سے ان کا گٹھ جوڑ ہے۔ اچھا ہوا کہ ہماری "صفیں" ان سے پاک ہو گئیں۔ یہ عموماً یوں ہوتا تھا کہ اچھے اچھے ادیبوں کے علیحدہ ہو جانے کے بعد چند معمولی یا کمتر درجے کے محرر فوراً موقع پا کر سامنے آجاتے تھے۔ تاکہ یہی پارٹی لائن کے محافظ کہلائیں اور اس بہانے ان سب اچھے ادیبوں کو بے نقط سنائیں۔

آج پاکستان میں بعینہٖ یہی صورت پیش آ رہی ہے۔ دو چار نو دار دجن کی کوئی ادبی حیثیت نہیں، ادب کے محتسب بن بیٹھے ہیں، اور اچھے اچھے ادیبوں کو بے نقط سنا رہے ہیں اور جسے چاہے اس پر مخصوص القاب اور لیبل چپکائے جاتے ہیں، اور "آرٹ" حسب معمول سیاست کی لی جاتی ہے

پاکستان کے تقریباً سبھی اچھے اہل قلم کسی سیاسی پارٹی سے براہ راست تعلق نہیں رکھتے۔ کم از کم انہوں نے اپنی ادبی حیثیت کو سیاسی مصلحتوں کا محکوم نہیں بنایا۔ جب کرسٹوفر کاڈویل نے یہ نظریہ پیش کیا کہ ادیب اشتراکی تحریک سے پورے طور پر وابستہ ہو کر اور اس کی عملی سیاست میں حصہ لے کر ہی اپنی ادبی تخلیقات کا معیار بڑھا سکتا ہے

تو سٹیفن سپینڈر نے اس کے جواب میں کتنی اچھی بات کہی (واضح رہے کہ سپنڈر خود، اس وقت اشتراکی تحریک سے ذہنی طور پر وابستہ تھے)[1] کہ ادیبوں کو ان کے سیاسی نظریوں سے نہیں ان کے سماجی تجزیوں کی سچائی سے جانچنا چاہیئے۔ اگر چیخوف مزدوروں کی تحریک میں عملی طور پر شریک ہو جاتے تو شاید آج اپنی یہ چیزیں نہ چھوڑ جاتے۔ چیخوف کی چیزیں اس لیے قیمتی ہیں کہ انہوں نے سچائی سے، دکھ سے، محبت سے، ان لوگوں کی زندگی کا تجزیہ کیا ہے جن کے درمیان وہ رہے تھے۔ اس کے برخلاف بسا اوقات جب اچھے اچھے ادیبوں نے اپنے آپ کو پوری طرح سیاست کے میدان میں اتار دیا۔ تو وہ ادیب ہی نہ رہے، سیاست دان بن گئے۔

بے جا و بے محل فتووں، بیبلوں اور گالیوں سے قطع نظر، پاکستان کے وہ سارے اچھے ادیب بھی جو کسی سیاسی پارٹی سے براہِ راست تعلق نہیں رکھتے۔ سب کے سب موجودہ سماجی نظام سے غیر مطمئن ہیں۔ اس میں تبدیلی اور بہتر معاشرہ کی ضرورت کو مانتے ہیں، خواہ وہ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری یا احمد علی، ڈاکٹر تاثیر ہوں یا فیض احمد فیض، عزیز احمد ہوں یا عسکری۔ منٹو ہوں یا غلام عباس، ممتاز مفتی، ہوں یا وقار عظیم، آفتاب احمد، ہوں یا انتظار حسین، قدرت اللہ شہاب، ہوں یا محمود ہاشمی۔

"جن اقدار کو ترقی دینے کے لیے ہم نے پاکستان بنایا ہے۔ ان میں سے ایک معاشی انصاف اور مساوات بھی ہے۔ ہمارے عوام کو پاکستان سے انتہائی عقیدت رہے مگر ابھی انہیں موقع نہیں ملا کہ اس عقیدت کو پوری طرح تعمیری مقاصد کے لیے استعمال کر سکیں۔ اس کا بڑا سبب معاشی بے انصافی کا وجود ہے ...... عوام کے سیاسی شعور کی تربیت ادیبوں کا کام ہے۔ قائدِ اعظم کی وفات کے بعد یہ کام اور بھی ضروری ہو گیا ہے کیونکہ اب ہم اپنے سیاسی کاروبار کا انتظام کسی ایک آدمی کے سپرد نہیں کر سکتے۔ اب تو ایک ایک بات پر عوامی رائے کی نگرانی ضروری ہے۔ کیوں کہ اب سیاسی فیصلوں میں عوامی رائے کا دخل بڑھ جائے گا۔ اس لیے عوامی رائے کی مناسب تربیت بھی ہمارے لیے موت اور زندگی کا سوال بن گئی ہے۔ اس تربیت میں اگر کوئی طبقہ خلوص، بے غرضی اور معروضیت برت سکتا ہے تو وہ ادیبوں ہی کا ہے۔

اس کے بعد سوال آتا ہے شخصی آزادی کا۔ مجھے تسلیم ہے کہ شخصی آزادی کے بغیر ایک اوسط درجے کا آدمی مزے سے زندگی گزار سکتا ہے مگر یہ تصور ان اقدار میں سے ہے جو انسانیت نے ارتقا کے بہت سے مراحل طے کرنے کے بعد حاصل کی ہیں۔ کم سے کم مغربی اثرات کے ماتحت تربیت یافتہ ذہنوں کو تو یہ چیز اتنی ہی ضروری معلوم ہوتی ہے جتنی ہوا۔ اس

---

[1] NEW REALISM

کے خلاف جتنی باتیں کہی جاسکتی ہیں، ان سب کو تسلیم کر لینے کے بعد بھی یہ حقیقت باقی رہتی ہے کہ زیادہ سے زیادہ شخصی آزادی ایک مستحکم جاندار اور وسیع کلچر کی علامت ہے مگر آج کی دنیا میں اس آزادی کو بہت سے خطرات لاحق ہیں خصوصاً ایسے نظاموں میں جو زیادہ سے زیادہ معاشی انصاف کے حصول کا دعویٰ کرتے ہیں، معاشی انصاف اتنی ضروری چیز ہے کہ اگر اسے شخصی آزادی دے کر ہی حاصل کیا جاسکتا ہے تو میں اس کے لیے بھی تیار ہوں، مجھے قطعاً اصرار نہیں کہ آزادی کو لازمی طور پر مقدس ہی سمجھا جائے۔[۱] یہ محمد حسن عسکری کے الفاظ ہیں ...... ! لیکن معاشی انصاف اور شخصی آزادی ایسی نہیں ہیں کہ یہ دونوں ایک میدان میں نہ سماسکیں، معاشی انصاف کے ساتھ ساتھ شخصی آزادی کے سوال کو بھی بہر حال نظر انداز نہ ہونے دینا چاہیے۔

آج ایک روشن خیال یساری ادیب کے لیے انتخاب سرمایہ داری اور اشتراکیت کے درمیان یقیناً نہیں زوال پذیر سرمایہ دارانہ نظام سے وہ کبھی کا ناطہ توڑ چکا ہے آج انتخاب دراصل اس نظام میں جو معاشی انصاف، سیاسی جمہوریت اور شخصی آزادی کا ایک ساتھ حامل ہو۔ انتخاب اس میں اور اشتراکیت کی موجودہ، بحرانی، عملی صورت میں ہے۔ نصب العین کا سوال ادیب کے سامنے بہت اہم ہے، لیکن اس نصب العین کی خاطر، جدوجہد میں صالح "ذرائع" کی اہمیت کا بھی وہ منکر نہیں ہوسکتا۔ اس لیے کہ تشدد آمیز ذرائع کا اثر حصول یافتہ مقصد کا ایک جزو لاینفک بن کر چمٹا رہے گا مانا کہ کسی سیاسی گروہ کے سامنے، مقصد اعلیٰ وارفع ہے۔ ادیب بھی اس آدرش کا پرستار ہے اور اس آدرش کو عملی صورت میں دیکھنے کے لیے مضطرب ہے لیکن اس سیاسی گروہ کو کئی بار، اپنے اصولوں سے انحراف کر کے سمجھوتہ بازی اور مصلحت پرستی سے بھی کام لینا پڑتا ہے ظاہر ہے کہ ادیب، سیاسی کارکن کی ہر غلطی، ہر آن بدلتی ہوئی حکمت عملی پر سچائی اور صداقت کو نچھاور نہیں کرسکتا۔

کسی سیاسی پارٹی سے منسلک ہوجانے کے بعد، یا اس کی حاشیہ برداری سے ادیبوں کو ایک "پارٹی لائن" کا محکوم ہوجانا پڑتا ہے۔ اسی چیز کا انکشاف تھا جو ایشیا اور یورپ کے باشعور ادیبوں کو، ایک پرولتاری انقلاب کی خاطر، اپنے آپ کو سیاست سے وابستہ کر لینے اور سیاسی کارکنوں کے ساتھ کچھ دُور چلنے پر ہوا۔ اور ان کی صلاحیتیں پارٹی پروگرام کی حد بندیوں کو توڑ کر نکل گئیں۔ اب صورتِ حال یہ ہے کہ آج ادیب سیاسی پارٹیوں کی آمریت کے خلاف بھی آواز اٹھا رہا ہے اور اپنی ذہنی آزادی اور اظہارِ رائے کا حق برقرار رکھنے کی مقدس جنگ لڑ رہا ہے۔

---

[۱] ساقی، نومبر ۱۹۴۵ء جھلکیاں

پیرس میں یونسکو کے افتتاحی اجلاس میں ژاں پال سارتر نے ایک مضمون پڑھا "ادب کی ذمے داری" اس میں وہ کہتے ہیں کہ اگر ہم ایک ادیب اور ایک سیاسی کارکن کا تقابلی مطالعہ کریں تو معلوم ہوگا کہ دونوں کے سامنے ایک ہی مقصد ہو سکتا ہے لیکن سیاسی کارکن اکثر اپنے مقصد کے حصول کے لیے تشدد کے سوا اور کوئی ذریعہ اختیار نہیں کرتا۔ ادیب اس سے یقیناً ایک بلند سطح پر ہے کہ وہ آزادی اور انسانیت کی حکومت کا آدرش اپنے سامنے رکھے بھی تو اسے تشدد سے کام لینے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ تشدد کا وہ سرے سے منکر ہے۔ جھوٹ، افترا، حقیقت کا مسخ کرنا، یا اسے دبا رہنا۔ یہ تشدد کی صورتیں ہیں۔ جہاں تشدد لفظوں کا ذریعہ" اختیار کرتا ہے۔ یہ ادب کی سطح نہیں بلکہ پروپگنڈا اور اشتہار بازی کی پست سطح ہے۔ ایک ایسے دور میں جب آزادی کو ہر گھڑی ہر طرف سے خطرہ ہے۔ اس کے توسیع اثر کے لیے ایک ادیب جب تک کمر بستہ نہیں ہوتا، وہ ادب بھی پیدا نہیں کرسکتا، لیکن ماحول کو بدلنے کے شدید جذبے کے بغیر یونہی تخلیقی آزادی چاہنا، فن حسن سے لطف اندوز ہونے کی آزادی چاہنے کے مترادف ہے۔ یعنی یہ "فن برائے فن" کی حمایت ہے۔ اور آج کوئی بھی "فن برائے فن" کا حامی نہیں ہو سکتا، اور اس طرح ادیب کی سماجی ذمے داری دو چند بڑھ جاتی ہے لیکن جب تک اس کی انفرادیت کو ابھرنے کا موقع نہ ملے، ادیب کو سماجی ذمے داری کا احساس ہو بھی نہیں سکتا۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ فنکار کی علیحدہ شخصیت اور اس کی سماجی ہستی ایک ساتھ ہو جائیں۔ اس وقت ادیب محض سیاست کی پیداوار نہیں ہوں گے، اور سیاسی مصلحت سازی سے ہٹ کر انسانیت کے لیے ایک بلند آدرش قائم کرسکیں گے ●●

(بشکریہ "نیا دور" کراچی)

ممتاز شیریں

ترجمہ:- محمد سلیم الرحمن

پاسترناکؒ

——— ہیرو بطور ادیب ———

"قسمت کی متحرک انگلی لکھتی ہے اور لکھنے کے بعد آگے بڑھ جاتی ہے، تم اپنے
تمام تقوے اور تعقل سے کام لینے کے باوجود اسے اس غرض سے بہلا پھسلا کر واپس
نہیں لا سکتے کہ وہ اپنے نوشتے کی صرف نصف سطر ہی منسوخ کر دے۔" عمر خیام

"گہما گہمی ختم ہوئی۔ میں لکڑی کے سٹیج پر قدم رکھتا ہوں' اور دروازے کے ایک تھم سے ٹیک لگا کر' پر زور کوشش کرتا ہوں کہ دور افتادہ بازگشت سے ان حادثات کا سراغ اگلوالوں جو شاید میرے زمانے میں پیش آئیں۔"

"ہر ایکٹ کی ترتیب کا خاکہ کھینچا جا چکا اور منصوبہ تیار ہو چکا اور کوئی چیز آخری پردے کو گرنے سے باز نہیں رکھ سکتی۔ میں تنہا کھڑا ہوں، فریسیوں کی ریاکاری میں سب کچھ ڈوب گیا۔ جی کر زندگی گزارنا کسی کھیت کو پار کرنے کی طرح سہل نہیں۔"

لہجہ اور آواز ہیملٹ کی ہے ——— پاسترناک نے ہیملٹ کے بارے میں مندرجہ بالا مصرعے ایک نظم میں لکھے تھے جو "ڈاکٹر ژواگو" کے اختتامیے کے آخر میں درج ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہیملٹ کی آواز کا سہارا لے کر پاسترناک خود اپنا ذکر کر رہا ہے۔

یہ خاص معنی خیز ہے کہ اس سے پہلے پاسترناک نے ہیملٹ کا ان الفاظ میں ذکر کیا ہے کہ "یہ شک اور بے استقلالی کا ڈرامہ نہیں بلکہ فرض اور نفس کشی کا، بلند قسمت کا اور ایسی زندگی کا ڈرامہ ہے جو ایک اولوالعزمانہ کام کے لیے وقف اور ازل سے مقسوم ہے۔" ہیملٹ کا ذکر کرتے ہوئے پاسترناک نادانستہ طور پر یا دیدہ و دانستہ کیا اپنی بات کر رہا تھا؟ کیونکہ اس کی اپنی زندگی کا ڈرامہ بھی ——— وہ زندگی جو اولوالعزمانہ

کام کے لیے وقف اور مخصوص تھی ______ فرض اور نفس کشی کا ڈراما ثابت ہوا۔

"ہوں کہ نہ ہوں" ______ زندہ رہنا، اور وہ بھی ادیب کی حیثیت سے، لیکن اپنی جگہ سے اکھڑ کر، ان تمام چیزوں سے کٹ کر جو اسے دل وجان سے زیادہ عزیز تھیں۔ پردیس میں جلا وطنی کے دن گذارنا یا اپنی جنم بھومی میں ٹھہرنے کو ترجیح دے کر، ادبی گمنامی اور ممکن ہے موت کا سامنا کرنا! پاسترناک کو بڑے تلخ انتخاب سے سابقہ پڑا تھا (یہ وہ وقت تھا جب اسے نوبیل ادبی انعام دیا گیا تھا) انسانوں کو بالعموم، اور خود دانشوروں اور ادیبوں کو بھی ایسے زبردست "وجودی" انتخاب سے سابقہ نہیں پڑتا۔ اور اگر بالفرض سابقہ پڑ ہی جائے تو پاسترناک کے نقشِ قدم پر چلنا کم لوگ پسند کریں گے۔

دنیا بھر کے دانشوروں اور ادیبوں کی نظریں پاسترناک پر لگی ہوئی تھیں۔ اور آزمائش کے لمحے میں ان کے دلوں میں پاسترناک کے لیے محبت کا جوش تھا۔ اور پاسترناک نے زیادہ مشکل بات چنی۔ یہ ایسا چناؤ تھا جس پر تمام ادیب فخر کر سکتے تھے۔ اس نے نوبیل انعام کو مسترد کر دیا، اور اپنے وطن سے کہیں اور جانا پسند نہ کیا۔

"اپنی پیدائش، زندگی اور کام کے لحاظ سے میں روس سے وابستہ ہوں میں تصوّر نہیں کر سکتا کہ روس سے جدا ہو کر، باہر جا کر، میرا مقدر کیا ہوگا" پاسترناک نے خروشچیف کے نام اپنے کرب آلود اعتذار میں تحریر کیا۔"

"اپنے وطن کو چھوڑنا میرے لیے موت کے برابر ہوگا"

لیکن وہاں، اپنے وطن میں بھی، پاسترناک اسی ہیملٹ جیسی دبدھا سے دوچار تھا: ہوں کہ نہ ہوں۔ اس نے نہ ہونا چن لیا۔

پاسترناک نے بالآخر بے نظیر تحمّل اور عالی ظرفانہ وقار سے کام لیکر خود کو اپنی تقدیر کے رحم وکرم پر چھوڑ دیا اس نے اپنے لیے جو راستہ پیدا کیا تھا وہ نارمل اور عام لوگوں کے لیے نہ تھا بلکہ غیر معمولی اور استثنائی افراد ہی اس پر چل سکتے تھے ______ دکھ اور علیحدگی کا سنسان اور سخت چڑھائی کا راستہ:-

"گھما گھمی ختم ہوئی......
میں تنہا کھڑا ہوں......
یہ جیون کتنا کٹھن اور میرا پتھریلا رستہ کتنا لمبا ہے۔"

پاسترناک کی آواز ایک مرتبہ پھر سنائی دی، اپنی روح کے کرب کے ہاتھوں وہ پکار اٹھا:

"میں ایک عجوبہ ہوں.....

میں اس حیوان کی طرح کھو گیا ہوں جو کسی احاطے میں بند ہو۔

کہیں دور لوگ ہیں، آزادی ہے اور روشنی ہے۔

میرے پیچھے تعاقب کرنے والوں کا شور ہے۔

اور باہر جانے کا کوئی راستہ نہیں۔

جھیل کے کنارے اندھیرا جنگل،

گرے ہوئے صنوبر کا تنا

یہاں میں ہر چیز سے کٹ چکا ہوں،

اب کچھ ہی ہوتا رہے، میرے لیے سب برابر ہے۔

لیکن میں نے کیا کیا ہے،

میں نے قتل [illegible] سازش ؟

میں پوری دنیا کو

اپنے ملک کی خوبصورتی پہ آنسو بہانے پر مجبور کرتا ہوں۔

لیکن بہر صورت میں اپنی قبر کے قریب ہوں۔"

"میں بوڑھا آدمی ہوں، میرے ساتھ بدترین بات یہی پیش آسکتی ہے کہ مر جاؤں۔" جب پاسترناک سے اس کے انجام کے بارے میں سوال کیا گیا تو اس نے جھجکے بغیر یہی جواب دیا تھا۔

پاسترناک موت سے نہ ڈرتا تھا۔ اس کے ہاں، جیسا کہ اس نے "ڈاکٹر ژواگو" میں لکھا تھا۔ "موت کے لیے تیار رہنے کی کیفیت تھی جو اپنی موجودگی کے ذریعے تمام لاچارگی کو رفع دفع کر دیتی ہے۔ اس کے طرز عمل سے اور اپنے ذاتی مقدر کے سامنے سر تسلیم خم کرتے سے اس "مرنے کی تیاری" کا اظہار ہوتا تھا۔

روس کے حالات حساس فنکار کی زندگی کے لیے، جو اتنی عظیم راستبازی کا حامل تھا، سازگار نہ تھے۔ اس سے پہلے بہت سے دوسرے موت کے گھاٹ اتر چکے تھے ______ اور وہ بھی بڑے پائے کے حساس ادیب تھے۔ بعض کو موت کی سزا ملی تھی۔ بعض نے خودکشی کی تھی ______ جیسے مایا کوسکی، ایسے نین، منادے

تا دے یا...... اپنے کردار کی زبردست قوت کے سہارے پاسترناک زندہ بچا رہا۔ اس نے ایسے نہیں یا مایاکووسکی کی طرح خودکشی نہ کی۔ جب اسٹالن کے دور میں ان لوگوں کا خون بہایا جا رہا تھا جو حکومت کی نظر میں ناپسندیدہ تھے، تو پاسترناک نے ایک ایسی دستاویز پر دستخط کرنے سے انکار کر دیا تھا جس کی مدد سے اس کے ساتھی ادیبوں پر فردِ جرم عائد ہو سکتی تھی۔ ایسی حرکت کے بعد پاسترناک کا زندہ بچ جانا معجزے سے کم نہ تھا۔ لیکن وہ اکیلا ہی زندہ بچا تھا۔ مگر ان جلتی دہکتی یادوں کے ساتھ زندہ رہنا بدقسمتی سے زیادہ دشوار تھا۔ ان شاعروں کے جیسے جو اس کے دوست تھے اسے ستاتے رہتے تھے۔ وہ یادیں بخار میں تبدیل ہو گئیں۔ خون میں رچ گئیں اور پاسترناک نے خون اور آنسوؤں کے ساتھ انہیں مختصر خود نوشتہ حیات (خود نوشتہ حیات کے طور پر ایک انشائیہ۔ ناشر: کونز اینڈ ہارل پریس، لندن) میں قلم بند کیا۔ پاسترناک نے ڈاکٹر ژواگو کی موت پر جو ناقابلِ فراموش ماتمی منظر کھینچا ہے وہ دراصل مایاکووسکی کی خودکشی اور اس کی میّت پر احباب کے ماتم کے رہ رہ کر یاد آنے والے منظر کا نیا روپ ہے۔

اور کیا پاسترناک کی موت ہمیں "ڈاکٹر ژواگو کی موت کی یاد نہیں دلاتی"؟ گو حقیقت میں یکساں نہ سہی [اطلاع یہ ہے کہ پاسترناک نے نمونیا اور پھیپھڑے کے سرطان میں مبتلا ہو کر بستر پر لیٹے لیٹے امن چین سے وفات پائی ہے] علامتی اعتبار سے اس کی موت اپنے ہیرو ڈاکٹر ژواگو کی موت سے بہت مشابہ ہے اور ڈاکٹر ژواگو کی موت اپنی جگہ خود بڑی معنویت کی حامل ہے۔ ژواگو ایک بہت پُر ہجوم، دم گھونٹنے کی حد تک گرم ٹرام سے نکلنے کی کوشش میں دفعتاً گر پڑتا ہے۔ اور مر جاتا ہے۔ اس نے ٹرام کی ایک کھڑکی کھولنے کی کوشش کی تھی تاکہ اس دم گھونٹنے والے ماحول میں تازہ ہوا کا ایک آدھ سانس لے سکے۔ ٹرام بگڑی ہوئی تھی اور بمشکل رینگ کر چل رہی تھی۔ ہجوم اس کے دکھ درد کی طرف سے بے پروا تھا۔ اندر دم گھٹا جا رہا تھا اور یہ مایوس کن احساس اُبھر آیا تھا کہ کوئی آدمی اپنی منزلِ مقصود تک کبھی نہ پہنچ پائے گا۔

پاسترناک نے تازہ ہوا میں ایک آدھ سانس لینے کے لیے کھڑکی کھولنے کی کوشش کی لیکن گھٹی گھٹی فضا نے اس کا گلا گھونٹ دیا۔ وقت بے ربط تھا، اس کی دنیا بگڑی ہوئی تھی اور منزلِ مقصود نامعلوم۔

طوفان اور آخری وار

پاسترناک کی "منزلِ مقصود" کیا ہو سکتی تھی؟ بطورِ ادیب مستقبل میں اس کا مقدر کیا ہوتا؟ اپنے سچے احساسات کو زبان پر لانے اپنے ہم وطنوں اور باقی دنیا تک اپنا پیغام پہنچانے اور اپنے عہد کی حقیقت کی شہادت

دینے کے لیے اس نے دس برس انتظار کیا تھا۔ دس سال وہ چوری چھپے اپنا ناول "ڈاکٹر ژواگو" لکھنے میں مصروف رہا تھا اور اسٹالن کی وفات کے بعد کی "پگھلن" (یعنی حکومت کا نسبتاً نرم رویّہ) سے پُرامید ہو کر اس نے اپنے ذاتی صحیفہ پیش کرنے کی جراءت کی تھی۔ جس طرح اس کے وطن میں اس کی کتاب کا استقبال ہوا، جس طرح سوویت روس کے ساتھی ادیبوں نے اسے بُرا بھلا کہا اور جس طرح نوبیل انعام کے اعلان کے بعد روس کے سرکاری حلقوں کی بجلی اس پر گری اس سے اس نادر سالمیّت اور مضبوطی کے مالک انسان کو سخت صدمہ پہنچا۔

وہ جو سچا محبِ وطن تھا، جس کی جڑیں روس کی مٹی میں دور تک پھیلی ہوئی تھیں بولا یہ "تصوّر نہ کر سکتا تھا کہ روس سے جُدا ہو کر اس کا مقدّر کیا ہوگا۔" جس نے "دنیا کو اپنے ملک کی خوبصورتی پر آنسو بہانے پر مجبور کر دیا تھا۔" ــــــــ اسی کو "غدّار" اور "یہودا" کہہ کر پکارا گیا۔ ایسا سور قرار دیا گیا "جو جس جگہ کھاتا ہے اسی کو ناپاک کرتا ہے۔" اور سوویٹ ادیب، جو پاسترناک کے مقابلے میں ذرا ذرا سے بونے تھے۔ بڑے جوش و خروش سے اس کو جلاوطن کر دینے کا مطالبہ کرنے لگے، اور کہنے لگے کہ وہ اس فضا میں سانس نہیں لے سکتے جس میں پاسترناک سانس لے رہا ہو، پاسترناک کو سوویٹ یونین سے نکال دیا گیا۔ اور اس سے سوویٹ ادیب کا خطاب چھین لیا گیا۔

LITERATURNAVA GAZETA نے کہا کہ "پاسترناک نے شرم اور رسوائی کی راہ اختیار کی ہے" پراودا نے اس پر "ایک تلخ کام، بدباطن و نکمّی" "ایک توہین آمیز تحریر شائع کرنے والا" اور "ہمارے سوشلسٹ ملک پر ایک خارجی الاصل داغ" کے لیبل چسپاں کیے۔

پاسترناک کو انعام ملنے پر روسی اہلِ اختیار کا ردِّ عمل نازی لیڈروں کے اس ردِّ عمل سے بیحد مشابہ تھا جس کا مظاہرہ انہوں نے، نومبر ۱۹۳۶ء میں جرمنی کے کارل فان اوستزسکی کو امن کا نوبیل انعام ملنے پر کیا تھا۔ اوستزسکی اس وقت ایک نازی قیدی کیمپ میں مقید تھا۔ نازیوں نے نوبیل انعام کو "ایک سیاسی چال" اور "جرمنی کی توہین" قرار دیا تھا۔ بالکل اسی طرح مذکورہ بالا GAZETA نے پاسترناک کے انعام کو "سوویت یونین کے خلاف مخاصمانہ سیاسی کارروائی" قرار دیا جس کا مقصد سرد جنگ کو ہوا دینا ہے۔

اور انعام کے ساتھ شائع ہونے والے اطلاع نامے کو "ریاکارانہ اور دروغ آلودہ" بتایا گیا۔ حالاں کہ اطلاع نامے کی عبارت ان الفاظ سے بہت مختلف نہ تھی، جن میں سوویٹ انسائیکلوپیڈیا کی ۱۹۵۵ء کی اشاعت میں پاسترناک کا ذکر کیا گیا تھا۔ انسائیکلوپیڈیا میں لکھا تھا:

"پاسترناک کی غنائیہ شاعری اپنے بلند پایہ شاعرانہ کلچر کی بدولت ممتاز حیثیت رکھتی ہے۔"

نوبیل کے اطلاع نامے کی عبارت یہ تھی کہ یہ انعام پاسترناک کو " اس کے دورِ حاضر کی غنائیہ شاعری اور عظیم روسی ایپک روایت کے میدان میں کارہائے نمایاں کرنے پر دیا جا رہا ہے "۔

قبولیت اور نامنظوری

انعام کے بارے میں جب تک یہ " لے دے " شروع نہ ہوئی تھی پاسترناک نے نوبل انعام ملنے پر اعزاز محسوس کیا تھا، اور اسے اپنی ممتاز ادبی حیثیت کی قدر شناسی کا ثبوت سمجھ کر بخوشی قبول کر لیا تھا۔ اس نے سویڈش نوبیل کمیٹی کو تار کے ذریعے بے ساختہ اور مسرت آمیز قبولیت کی اطلاع دی :۔

" بے حد شکر گزار، متاثر، نازاں، متحیر، منفعل "۔

انعام کا اعلان ہونے سے پہلے ہی پاسترناک کو ادھوری سی توقع تھی کہ اسے اس طرح نوازا جائے گا جو نامہ نگار اس کے پاس یہ خبر لایا تھا کہ اسے نوبیل انعام ملنا یقینی امر ہے۔ پاسترناک نے اس سے کہا تھا :۔

" آپ مجھے بے حیا سمجھیں گے لیکن میں اس بارے میں مطلق نہیں سوچ رہا کہ میں اس اعزاز کا مستحق ہوں یا نہیں۔ اس اعزاز کا مطلب ہے 'ایک نیا کارِ منصبی' ایک نئی بھاری ذمّے داری' بے شک میں بہت خوش ہوں لیکن آپ کو سمجھ لینا چاہیئے کہ مجھے یہ اعتماد ہے کہ میں اس نئے تنہا کارِ منصبی کو فوراً ہی انجام دینا شروع کر دوں گا۔ اس طرح جیسے ہمیشہ سے یہی کرتا چلا آیا ہوں "۔

جب خبر کی تصدیق ہو گئی تو پاسترناک نے کہا۔

" یہ انعام میرے لیے بڑی مسرت کا باعث ہے۔ اور اس سے مجھے بڑا زبردست اخلاقی سہارا ملا ہے "۔

اس رات وہ اس جنگل میں بارش میں گھومتا رہا جو اس کے گھر کے گرد پھیلا ہوا تھا۔ یہ گھر " پیریڈیل کینو " نامی رائٹرز کالونی میں تھا جو ماسکو سے بیس میل دور واقع ہے۔ بارش میں ٹہلتے ہوئے وہ تمتمایا ہوا، اور مضطرب تھا، جوشیلا مگر اداس تھا۔

" آج میری خوشی ایک تنہا خوشی ہے "۔

پاسترناک نے نوبیل انعام اس لیے " اپنی مرضی سے " رد کر دیا کیونکہ خود اس کے ملک میں اس انعام کو درجۂ اوّل کی صلاحیت کے اعتراف کا نتیجہ نہ سمجھا گیا تھا بلکہ اسے بنیادی طور پر ایک " سیاسی " انعام " بزدلانہ سرمایہ دارانہ توہین " قرار دیا گیا تھا۔ " اگر پاسترناک میں سوویت وقار کی ایک چنگاری بھی موجود ہوتی، اگر وہ

ایک ادیب کے ضمیر کا حامل ہوتا اور اسے یہ احساس ہوتا کہ اسے عوام کی کیا خدمت انجام دینی ہے تو اس انعام کو ٹھکرا دیتا جو ادیب ہونے کی حیثیت سے اس کے لیے اس قدر توہین آمیز ہے" یہ الفاظ زسلاوسکی نے "پراودا" میں ایک آرٹیکل میں لکھے جس کا عنوان "ادبی خس و خاشاک پر رجعت پسند پروپیگنڈے کا غل غپاڑا" تھا۔ یہ آرٹیکل پاسترناک کے انعام قبول کرنے کے فوراً بعد چھپا تھا۔

اس کے برعکس 'لندن کے "ٹائمز" نے دباؤ کے زیر اثر اس دست برداری اور نفس کشی کو "انسانی وقار کی ایک عظیم تر شکست" کے نام سے یاد کیا۔

جس انداز سے پاسترناک نے خود کو اپنے مقدر کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا اس میں ایک عالی ظرفانہ وقار تھا۔ اس کے نزدیک "اپنے تئیں ہونے" کی آزادی کی ضرورت اتنی زبردست تھی کہ وہ اپنی کتاب "ڈاکٹر ژواگو" کی اشاعت سے کنارہ کش ہونے کے لیے تیار تھا۔ کنارہ کشی کا یہ ارادہ اگر پورا ہو جاتا، یعنی بشرطیکہ یہ ناول روس سے باہر اطالوی زبان میں شائع نہ ہو چکا ہوتا، تو بلاشبہ عظیم تر قربانی ثابت ہوتا۔

پاسترناک کا انکاری تار جس "انسانی المیے" کی نمائندگی کرتا تھا اس پر ڈاکٹر اینڈرز اویسٹرلنگ نے جو سویڈش اکیڈمی کے دائمی معتمد ہیں گہرے افسوس کا اظہار کیا۔

تار کی عبارت یہ تھی:

"میں جس معاشرے سے تعلق رکھتا ہوں اس میں اس اعزاز کو جو معنی پہنائے گئے ہیں، ان کے پیش نظر مجھے اس انعام سے" جو میرے حصے میں آیا ہے "اجتناب کرنا چاہیئے"" اور پاسترناک نے گویا تھوڑی سی اداسی کے ساتھ، یہ بات اور کہی "میرے اس رضاکارانہ انکار کو بدگمانی کی نظر سے نہ دیکھیے"

نوبیل انعام کو سیاسی جھگڑے فساد میں الجھانے کی مذمت کرتے ہوئے ڈاکٹر اویسٹرلنگ نے کہا کہ:

"کوئی سوویٹ حرکت اکادمی کے انتخاب کی صحت یا مصنف کی لیاقت میں فرق نہیں ڈال سکتی۔ مسٹر پاسترناک اس انعام کو رد کر سکتے ہیں اور اس کے باوجود انہیں یہ اعزاز بدستور حاصل رہے گا۔ انہیں ۱۹۵۸ء کا نوبیل انعام جیتنے والا متصور کیا جائے گا۔ اور اکادمی کی دستاویزوں میں ان کا نام درج ہوگا"

اس انکار کے ذریعے پاسترناک نوبیل انعام جیتنے والے کی حیثیت سے اور بھی زیادہ یادگار نام ہوگیا۔

ایسا نام جو نوبیل ادبی انعامات کی تاریخ کے دفاتر میں کبھی بھلایا نہ جاسکے گا۔

حقیقت یہ ہے کہ "پاسترناک کے معاملے میں" نوبیل پرائز ملنا واقعی بنیادی امر نہ تھا، گو یقیناً اس کی بدولت پاسترناک کا نزاعی ناول بین الاقوامی توجہ کا مرکز بن گیا۔ ایک ادبی کام کو محض اس کسوٹی پر پرکھا نہیں جاتا کہ اسے کوئی انعام مل گیا ہے۔ اس کے برعکس اس کی خوبی ہی انعام کی صحت کا امتحان ہے۔ پاسترناک کا ناول محض اس طلسمی فضا کے ذریعے امر نہیں ہوسکتا جو نوبیل انعام نے اس کے اردگرد طاری کردی ہے۔ "ڈاکٹر ژواگو" اگر اس کے مقصد میں زندہ رہتا ہے، اپنے لاینفک جوہر کی بدولت زندہ رہے گا۔ اور بحیثیتِ ادیب کے پاسترناک کو عالمی ادب میں جو مقام حاصل ہے اس پر نوبیل انعام کی واقعی قبولیت یا اسے لینے سے انکار کا بہت کم اثر پڑا ہے۔

اگر پاسترناک اور زندہ رہتا تو کیا اس کی ادبی حیثیت اور بلند ہوجاتی اور کیا وہ اپنی اگلی تصانیف میں "ڈاکٹر ژواگو" سے کہیں آگے نکل جاتا؟ آزاد رہ کر تو، شاید، ہاں! لیکن گھٹی گھٹی "ادبی فضا" پاسترناک جیسے آدمی تک کی تخلیقی قوتوں کا گلا گھونٹ سکتی تھی۔ ڈاکٹر ژواگو کے بعد اس نے ایک ڈراما لکھا تھا اور وہ، اطلاع یہ ہے ایک اور نزاعی ناول لکھ رہا تھا۔ ڈرامے کے لیے اس نے ایک زیادہ محفوظ عہد انیسویں صدی اور ایک زیادہ محفوظ موضوع یعنی "انیسویں صدی کے روس میں غلام" چنا تھا۔ اگر دوسرا نزاعی ناول "ڈاکٹر ژواگو" سے ملتا جلتا تھا تو اسے پہلے ہی سے اجل گرفتہ سمجھنا چاہیئے تھا۔

خروشچیف کا بظاہر حکومت کی گرفت کو ڈھیلا کر دینا اور ۱۹۵۹ء کی سوویٹ اُدبا کی کانفرنس میں اس کی مشہور تقریر میں زندہ دلانہ کرم فرمائی کی کیفیت ———— کہ جو ادیب اپنی غلطیوں پر پشیمان اور معافی کے خواستگار تھے اور مستقبل میں پارٹی لائن کی پیروی کریں گے۔ انہیں پھر سے پارٹی میں شریک کرلیا جائے گا۔ سالمیت کے مالک ادیب کے لیے کھلم کھلا مذمت سے زیادہ ذلت آمیز تھی۔

کوئی اعتذار نہیں

"ڈاکٹر ژواگو" کے لیے پاسترناک نے کوئی اعتذار پیش نہ کیا۔ اس نے دلیرانہ اس بات کی تصدیق کی کہ وہ یہ کتاب لکھے بغیر نہ رہ سکتا تھا؛ "ڈاکٹر ژواگو" نامی ناول جس طرح، بغیر کسی خوف یا پس و پیش کے لکھا گیا ہے اسے اس طرح لکھنے کا فیصلہ پاسترناک کے لیے ہرگز آسان ثابت نہ ہوا ہوگا۔ اس امر کی وضاحت "ہیملٹ" نامی نظم سے ہوتی ہے۔ ملاحظہ ہو میکس ہے وارڈ کی تشریح (میکس ہے وارڈ: پاسترناک کا ڈاکٹر ژواگو۔ ایکاؤنٹر مئی ۱۹۵۸ء) اس نظم کے مزاج اور کیفیت سے "ڈاکٹر ژواگو" وجود میں آیا ہے۔ اس نظم میں یہ دکھایا گیا ہے

کرشا ہو ڈرامے میں ہیملٹ کا کردار ادا کرنے والا ہے ۔ وہ اسٹیج پر آ چکا ہے ۔ اور اندھیرے اوڈی ٹوریم کی طرف سے ان ہزارہا اوپیرا بینوں کا لمس محسوس کر رہا ہے ۔ جو اس پر جمی ہوئی ہیں ۔ وہ آسمانی باپ سے دعا مانگتا ہے کہ اسے اس آزمائش میں نہ ڈالا جائے ۔ وہ انسان کی تقدیر کو قبول کرنے کے لیے تیار ہے ، وہ انسانی ڈرامے کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے زندگی میں اپنا پارٹ ادا کرنے کے لیے تیار ہے ۔ لیکن وہ خدا سے استدعا کرتا ہے کہ اسے ایک مخالفانہ اور عقل و فہم سے عاری انسانیت کے سامنے احتجاجی علیحدگی کے عالم میں ، منظر عام پر آنے سے بچایا جائے ۔

ہزار ہا اوپیرا بینوں کی نشست کے ساتھ ساتھ ،
رات کی تاریکی کا رخ میری طرف ہے ،
ابا ، آسمانی باپ ، اگر ممکن ہو ،
اس پیالے کو میرے پاس سے ہٹا لے ۔ (مرقس ۱۴ : ۳۶)
میں تیری ہٹیلی مشیت کو عزیز رکھتا ہوں ،
میں اپنا پارٹ ادا کرنے کی حامی بھرتا ہوں ،
لیکن اب تو ایک مختلف ڈراما کھیلا جا رہا ہے ،
بس اس دفعہ مجھ سے درگذر کر ۔

لاکھوں اوپیرا بینوں کے فوکس میں آکر ، دنیا کی نظر میں پاسترناک ایک المناک ہیرو بن گیا ۔ لیکن دوسری طرف اسے ، مخالف ، جوہر ناشناس ، سمجھ بوجھ سے بیگانہ ناظرین کا سامنا کرنا پڑا ۔

— ۲ —

ڈاکٹر ژواگو ــــــ سیاسی ناول نہیں

صورت حال کا المیہ یہ ہے کہ جس ناول کی تفہیم اتنی رفیع الشان اور عمیق طور پر علامائی ہو ، اور جو زیادہ گہرے معانی اور بدیہی حقیقت کا متلاشی ہو ، اساسی مسائل سے گہرا سروکار رکھتا ہو اور انسان کو بلند کر کے " کائنات کا ہم پلّہ " قرار دے رہا ہو ، اسے اس درجہ تنگ نظری سے دیکھ کر سیاسی عصبیت کا ناول سمجھ لیا جائے ۔

" ڈاکٹر ژواگو " ان اساسی مسائل اور رجحان دار قضیوں سے سروکار رکھتا ہے جو عظیم المیہ یا ایپک کے موضوع بنا کرتے ہیں ــــــ یعنی زندگی اور موت ، وقت اور ابدیت ، انسان اور فطرت ، انسان

بالمقابل تقدیر، تاریخ اور بالآخر کائنات میں انسان کا مقام۔

جیسا کہ پاسترناک کا پُرزور دعویٰ ہے "ڈاکٹر ژواگو" سیاسی ناول نہیں ہے۔ گو روس کے ہنگامہ پرور دَور کے وقائع اور ایک اہم بالشان عہد کی دستاویز کی حیثیت سے اس میں ہلکا سا نیا سیاسی اُتار چڑھاؤ آجانا ناگزیر تھا۔ "ڈاکٹر ژواگو" ایک کہانی ہے، ایک ایسے عہد کی دستاویز ہے جو حقیقی لوگوں سے عبارت تھا۔ اسے سیاسی تصوّرات کے پیرائے میں بیان نہیں کیا گیا ہے لیکن ژواگو اور اس کے کنبے کی اس انسانی کہانی کو زمان و مکان کے سانچے میں ڈھلنا تھا ——— اور زمان و مکان کا مفہوم یہاں وہی ہے جو ٹالسٹائی کے کسی ایک ایپک ناول میں ہوتا ہے۔ یہ زمان و مکان انقلاب کے بعد کا روس تھا۔ جب نیا نظام اور نئی فرماں روا طاقت لوگوں کی تقدیروں کا تعیّن کر رہی تھی۔ لیکن اس ناول کو "مجرم جماعتوں یا اداروں" کے پیرائے میں نہیں ڈھالا گیا ہے، گو اس کی انتہائی واقعیت پسندی اور بے تعلقی، اس کے بیحد غیر جانبدارانہ طریقۂ اظہار کی بدولت یہ بات روزِ روشن کی طرح عیاں ہو جاتی ہے کہ بے اصولی، دہشت اور مجرد تصوّرات کی جھوٹی پرستش کس طرح بجائے خود اصلی مقصد بن جاتی ہے اور جب حالت یہ ہو کہ "مقصد کے حصول کی خاطر سب ذرائع جائز ہیں"، تو جہنّم کا سماں بندھ جاتا ہے انسان، انسان پر جو ظلم و ستم ڈھاتا ہے، اس کی نقشہ کشی ناول کا پنہاں، لاینفک اخلاقی پہلو ہے۔ یہ ظلم و ستم جن خارجی حالات کا نتیجہ ہوتا ہے انہیں ہم بوقتِ حادثہ واضح یا لزومی طور پر سمجھ نہیں سکتے۔

بادی النظر میں "ڈاکٹر ژواگو" ایک معاشرتی، سیاسی ناول معلوم ہوتا ہے ——— "گندھی ہوئی ڈوریوں کا گروہی ناول"، جیسا کہ اسے ایڈمنڈ ولسن نے قرار دیا ہے، یعنی سارتر کے وجودی ناولوں کے سلسلے جیسی کوئی چیز جنہیں مجموعی طور پر LES CHEMINS DE LA LIBERTE کا نام دیا گیا ہے بعض نقادوں نے کہا ہے کہ "ڈاکٹر ژواگو" ایک ایپک ہے اور تالستائی کے "جنگ اور امن" کی طرح کا تاریخی ناول ہے۔ پاسترناک پر تالستائی کا بہت اثر تھا۔ اس کے مشہور مصوّر باپ لیونید پاسترناک نے تالستائی کی تصانیف کو تصویروں سے آراستہ کیا تھا۔ پاسترناک کا تاریخ کے بارے میں نقطۂ نظر تالستائی کے نقطۂ نظر سے ملتا جلتا ہے اور دونوں تصانیف کے درمیان فلسفیانہ مماثلت پائی جاتی ہے۔ پاسترناک کا فلسفۂ تاریخ ایک شاعر کے وژن اور ایسے مسیحی PERSONALISM کا آمیختہ ہے جو دوستوفسکی کی یاد تازہ کرتا ہے۔ "ڈاکٹر ژواگو" کی روسی روایت میں گہری جڑیں ہیں اور وہ اسی روایت سے اُبھرا اور پھولا پھلا ہے۔

اس کے ساتھ ہی وہ جدید حساسیت کا علاماتی ناول بھی ہے۔ پاسترناک جدید مغربی ادیبوں سے بھی متاثر ہوا ہے اور اس نے مغربی تصوّرات بھی قبول کیے ہیں۔ ان تصوّرات کو پاسترناک نے روسی مسائل پر منطبق کر کے انہیں نئی زندگی عطا کی ہے اس کا نتیجہ ایک بھرپور اور طبع زاد بیان کی صورت میں سامنے آیا ہے۔

تالستائی کا "جنگ اور امن"

"ڈاکٹر ژواگو" کا تالستائی کے ناول "جنگ اور امن" سے مقابلہ کرنے کی تھوڑی بہت معقول وجہ ضرور ہے۔ دونوں ایپک ناولوں میں ایک عہد کے کردار کی بڑے پیمانے پر عکاسی کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دونوں ناولوں میں جنگوں اور انقلابوں جیسے بڑے بڑے، قابلِ نظارہ تاریخی واقعات کے پہلو بہ پہلو گھریلو زندگی اور پایہ کے چھوٹے چھوٹے محرمانہ، بھی مناظر پیش کیے گئے ہیں۔ ان قابلِ دید واقعات، معنی خیز چھوٹے چھوٹے حادثات، شدّت سے ذاتی محبتوں اور دل پر اثر کرنے والے گھریلو مناظر ہیں، جنھیں ایسی ٹھوس حقیقت پسندانہ اور محرمانہ تفصیل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے، شاعرانہ اور علاماتی معنی خیزی کی لہر دوڑتی نظر آتی ہے۔ پاسترناک کے ناول میں ہمیں واقعات اور ان کے تاریخی مناظر کی عظمت کی پوری تصویر یا تاثر نہیں ملتا۔ بلکہ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ان واقعات کے ہاتھوں انسانوں پر کیا بیتی ہے، اور یوں ان کا عکس ہم تک پہنچتا ہے۔ روس کے پُر آشوب ایام کے آخری معانی کا سراغ پاسترناک ان شخصی نصیبوں میں لگانا چاہتا ہے جو مرورِ وقت کے ساتھ ساتھ قسمت کے ہاتھوں، ایک دوسرے سے پیوستہ اور وابستہ ہو جاتے ہیں۔

"جنگ اور امن" کی مانند "ڈاکٹر ژواگو" بھی "زمان" اور "مکان" میں خاصا پھیلا ہوا ہے وہ جدید روسی تاریخ کے چالیس بھاگ بھرے برسوں پر محیط ہے ـــــــ ۱۹۰۵ء کے انقلاب سے شروع ہو کر، پہلی جنگ عظیم، ۱۹۱۷ء کے اکتوبر کے انقلاب، خانہ جنگی، دوسری جنگِ عظیم کے دوران نازی حملے کا ذکر کرتا ہوا، نازی حملے کے اثرات تک پھیلا ہوا ہے۔ اس کے باوجود "ڈاکٹر ژواگو" تالستائی کے ناول کی طرح وسیع و عریض منظر پیش نہیں کرتا۔ تالستائی کا وژن زندگی کو تمام و کمال اپنی آغوش میں سمیٹ لیتا ہے۔ پاسترناک کے وژن کو، جو شاعرانہ اور رعنائیہ ہے، کلیّت سے علاقہ نہیں۔ بچپن اور جوانی کی مسرّت کی انتہا اور کرب آلود باطنی کشمکش یا گہرے دکھ کی کیفیتوں اور لمحوں کو لفظوں کے جال میں، گویا الگ الگ اور فرداً فرداً گرفتار کیا گیا ہے۔ معاشرتی اور سیاسی تفاصیل کی تمام فراوانی کے باوجود "ڈاکٹر ژواگو" باطنی تجربے، کا ذہن کی کیفیت کا ہے۔ یہ مطالعۂ باطن کا ایک ہے اور اسے بجا طور پر "روح کی اوڈیسی" کا خطاب دیا گیا ہے۔

پاسترناک کو انفرادی ضمیر کے تقدس سے سروکار تھا۔ اپنی کتاب "خود نوشتہ حیات کے طور پر ایک انشائیہ" میں پاسترناک نے بیان کیا ہے کہ جہاں تک اس کی اپنی ذات کا تعلق تھا "زندگی فن میں تبدیل ہوگئی تھی اور فن نے زندگی اور تجربے سے جنم لیا تھا۔" "ڈاکٹر ژواگو" میں پاسترناک کا متمر باطنی تجربہ "ایک الہام" بن گیا ہے اور خود اس کی آواز ایک گم گشتہ ثقافت کی بازگشت ہے۔

"ڈاکٹر ژواگو" بڑی حد تک آپ بیتی اور اظہارِ ذات ہے۔ اس میں اپنے آپ سے سچا ہونے کی نادر راستبازی کے ساتھ جو کچھ معرضِ تحریر میں آیا ہے وہ واضح طور پر ذاتی تجربہ اور ذاتی نقطۂ نگاہ ہے۔ پاسترناک نے بار بار، مؤثر طور پر اور نہایت سنجیدگی کے ساتھ اس ذاتی فرض کے احساس کا ذکر کیا ہے (ملاحظہ ہو گورڈن وج کا مضمون "پاسترناک سے ایک ملاقات") کہ اسے اس عہد کی شہادت دینی تھی 'ایک شاعر کی شہادت' سیاستدان کی نہیں ۔ اور یہ شہادت وہ اعلیٰ درجے کی نثر کی چست شکل میں پیش کرنا چاہتا تھا۔

پاسترناک نے "دور افتادہ بازگشت سے سراغ لینے کی" پر زور کوشش کی تھی اور اس کا قول، اس کا ملہمانہ پیغام دُور دُور تک پہنچ گیا ہے۔ دکھ درد اور تنہائی کی زندگی کو اپنے لیے پسند کرنا، شریفانہ طور پر اپنے ذاتی مقدر کے سامنے سر جھکا دینا، بلکہ موت تک کو ترجیح دینا، یہ سب پاسترناک کے لیے ممکن تھا۔ بس دیر اتنی تھی کہ وہ اپنی شہادت دے دے۔ اپنی قوم کے سامنے ان تمام باتوں کی جن کا تجربہ اسے ہوا تھا، ایک فنکار کی طرح اپنے عہد کی سچائی کی 'شہادت دے دے۔

موت اور نشور

پاسترناک مر چکا مگر وہ زندہ رہے گا اور اپنے ناول "ڈاکٹر ژواگو" اور اپنی نظموں میں دوبارہ جی اٹھے گا جس طرح یوری ژواگو اپنی نظموں میں دُوبارہ زندہ ہوگیا تھا۔

موت اور نشور کی تھیم سے اس ناول کا کوئی صفحہ خالی نہیں۔ ناول علاماتی انداز میں یوری ژواگو کی ماں کے جنازے سے شروع ہوتا ہے اور خود ژواگو کی موت اور نشور پر تمام۔

سنجیدہ جلوس، "دائمی یاد" کا ترنم سے پڑھا جانا، گلوں کے ہار اور پھولوں کی قطاریں۔........

جب اہلِ جنازہ قبرستان جانے والے راستے سے گذرتے ہیں تو لوگ پوچھتے ہیں:

"وہ کسے دفنا رہے ہیں؟"

جواب ملتا ہے "ژواگو کو۔"

روسی میں ژواگو کے معنی "زندہ" (واحد اور جمع دونوں) ہیں۔ "زندوں کو دفنا" ایک روسی قصّے سے مطابقت رکھتا ہے۔ اس سے، جیسا کہ ایڈمنڈ ولسن نے انکشاف کیا ہے، روسی انجیل کے متن میں نشور کا بیان بھی ذہن میں آتا ہے۔ حضرت عیسیٰ کی کھلی اور خالی قبر پر فرشتے پوچھتے ہیں:

"تم کیوں زندوں کو مردوں میں تلاش کرتے ہو؟"

اس طرح چھڑنے کے بعد موت اور نشور کی تقسیم پوری کتاب میں مرکزی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ اسے علاقائی طور پر ایسی چھوٹی چھوٹی ٹیکنیک اثر انگیز جزئیات تک میں بٹ دیا گیا ہے جیسے "دودکا" اور سرڈ وانائیڈ کے پین کیک" کا بار بار ذکر، جو موت اور نشور سے تعلق رکھتے ہیں۔ (ایڈمنڈ ولسن: ڈاکٹر ژواگو "زندگی اور اس کا محافظ فرشتہ" نیویارکر، ۱۵ر نومبر ۱۹۵۸ء) اس تقسیم کو تمام ممکن ردوبدل کے ساتھ زیادہ طاقتور ہوتی ہوئی مثبت قوت سے دہرایا گیا ہے۔ فطرت میں زندگی کی ہمیشہ جاری رہنے والی تجدید ——— نئے پھل لانے کے لیے بیجوں کا مرنا "برف سے ڈھکی زمین، شعلہ رنگ کھیت ——— میدان ایک خطرناک بخار میں مبتلا، جنگی افاقے کے بعد آرام سے کھڑا ہوا ....."

کردار بار بار دفن ہوتے ہیں اور علاماتی انداز میں دوبارہ جی اٹھتے ہیں۔ لاریسا، ناول کی مرکزی نسوانی ہستی مریم مگدلینی، اور ژواگو کا سوتیلا بھائی، یوگراف، قبر والے فرشتے کے طور پر ژواگو کی موت کے تھوڑے ہی عرصے بعد یکایک اور پُر اسرار طور پر آموجود ہوتے ہیں۔ وہ نہ صرف اس کے کفن دفن کا انتظام کرتے ہیں بلکہ اس کے نشور کا وسیلہ بھی ثابت ہوتے ہیں۔

یہ امر بھی معنویت سے خالی نہیں کہ ناول ژواگو کے نشور پر ختم ہوتا ہے۔ ژواگو اپنی تصانیف میں نئی زندگی پاتا ہے۔ موت کے برسوں بعد اپنے دو دوستوں گورڈن اور دودوروف کے سامنے جو اس کی کتاب کے مطالعے میں مستغرق ہیں ——— "کھڑکی کے پاس بیٹھے ہوئے دونوں معمر دوستوں کو یہ محسوس ہوا کہ روح کی آزادی وہاں موجود تھی .... اور یہ محسوس ہوا کہ ان کے ہاتھوں میں جو کتاب ہے اسے پتا ہے کہ وہ کیا محسوس کر رہے ہیں۔ اور وہ انہیں اپنی تائید اور اثبات سے نواز رہی ہے ———" ژواگو ایک زندہ صورت بن کر سامنے آتا ہے۔

"فن موت پر حاوی آنے کی کوشش ہے"

"فن ہمیشہ دو چیزوں میں مشغول رہتا ہے۔ وہ سدا موت کے بارے میں سوچ بچار کرتا رہتا ہے

اور اس سوچ بچار کی وجہ سے، ہمیشہ زندگی تخلیق کرتا رہتا ہے۔ اس (ژواگو) نے یہ سمجھا کہ یہ بات تمام عظیم اور کھرے فن پر صادق آتی ہے۔" (ڈاکٹر ژواگو صہ ۸۹)

"اب موت کا کوئی وجود نہ رہے گا کہ ماضی تمام ہو گیا۔ ہمیں کسی نئی چیز کی ضرورت ہے اور وہ نئی چیز حیاتِ ابدی ہے۔ زندگی، ہمیشہ ایک اور وہی، ہمیشہ ناقابل فہم طور پر اپنی انفرادیت کی حامل، ہمہ وقت کائنات میں جاری و ساری رہتی ہے۔ اور ہر لمحے ان گنت اجتماعات اور ماہیئت کے انقلابوں میں اس کی تجدید ہوتی رہتی ہے، اور یہی نشور ہے۔" ژواگو اپنا ایلونودا کے بستر مرگ پر باآواز بلند غور و خوض کرتا ہے۔ جسمانی موت کا مطلب ابدی فنا نہیں بلکہ نئی زندگی ہے وہ ہمیشہ تمہاری ہی ذات کا کوئی خارجی اظہار ہوتا ہے جس میں تم اپنی قابلِ شناخت شخصیت سے دوچار ہوتے ہو ______ ہاتھوں سے کیے ہوئے کسی کام میں، اپنے کنبے میں، دوسرے لوگوں میں ...... یہی تم، ہو گے ______ وہ تم جو مستقبل میں قدم رکھے گا اور اس کا حصہ بن جائے گا۔ موت کہیں نہیں ہے۔"

پاسترناک کے لیے کوئی موت نہیں ہے۔

"تم زندوں میں مردوں کو کیوں تلاش کرتے ہو؟"

(فنون" لاہور)

ممتاز شیریں کے چند خطوط

ممتاز شیریں صاحبہ سے خط وکتابت کا سلسلہ صرف ۱۹۶۳ء تک محدود ہے۔ جہاں تک یاد پڑتا ہے ان کا ایک خط اور بھی تھا۔ میں نے ان کے مضامین کے مجموعے "معیار" پر "پاکستان ٹائمز" میں تبصرہ کیا تھا۔ تبصرے کے حوالے سے دو ایک باتوں کی وضاحت کے لیے انہوں نے مجھے خط لکھا تھا۔ اب جو تلاش کرنا چاہا تو نہیں ملا۔ شاید کبھی مل جائے۔

خط کے متن کو جوں کا توں پیش کیا گیا ہے۔ نہ تو شیریں صاحبہ کی اوقاف نگاری کو چھیڑا ہے نہ ہجوں کو۔ اسی لیے ان خطوں میں کہیں "میانشن" اور "بیاستر ناک" لکھا نظر آئے گا اور کہیں "مینشن" اور "پاسترناک"۔ البتہ جہاں انہوں نے دو لفظوں کو ملا کر لکھ دیا تھا، جیسے "آپکو"، انھیں الگ لکھا گیا ہے۔ یہ خطوط نقل کر رہا تھا تو خیال آیا کہ ہماری ادبی شخصیات کے نہ جانے کتنے مکاتیب ابھی غیر مطبوعہ موجود ہوں گے۔ اگر ادھ کچرے تنقیدی مضامین اور معمولی ترجموں کے بجائے ان خطوط کو حاصل کر کے ہر ماہ بالالتزام چھاپا جائے تو بدرجہا بہتر ہو۔ [م ۔ س]

محمد سلیم الرحمٰن کے نام

۸ ۔ ایف گپتا میانشن
نزد پلازا
کراچی ۔ ۳

۲۰ ر فروری ۱۹۶۳ء

مکرمی سلام مسنون

آپ کا خط مل گیا تھا۔ "میگھ ملہار" کا پیپر بیک ایڈیشن ابھی ابھی آیا ہے۔

خاص ایڈیشن ختم ہوگیا۔ جیسے ہی پبلشرز سے مجھے پیپر بیکز کی کاپیاں ملیں، میں نے آپ کو دو کاپیاں بھجوادی ہیں۔ امید کہ اب تک مل گئی ہوں گی۔ یہ میں نے آپ کے مکتبۂ جدید کے پتے پر بھجوائی ہیں۔ اگر یہ کاپیاں "پاکستان ٹائمز" کو دینی ہیں تو ازراہِ کرم دے دیجیے گا۔ یا ایک جلد آپ رکھیں اور ایک پاکستان ٹائمز کے دفتر میں پیش کردیں۔ عنایت ہوگی۔ میں نے آپ کو براہ راست کتاب اس لیے بھیجی ہے کہ شاید پاکستان ٹائمز کے توسط سے پہنچنے میں دیر ہوجائے۔ آپ کے تبصرے کی منتظر رہوں گی۔

میں نے "دن اور داستان" پر آپ کا تبصرہ پاکستان ٹائمز میں پڑھا تھا۔ پسند آیا تھا۔ خصوصیت سے "دن" کے بارے میں آپ نے جو باتیں کہی ہیں، وہی مجھے بھی سوجھی تھیں۔ APPRECIATION بالکل صحیح ہے۔ البتہ "جل گرجے" کے بارے میں مجھے آپ سے اختلاف ہے۔ داستان کی طرف واپسی کے سلسلے میں انتظار حسین صاحب نے جتنی بھی کوششیں کی ہیں، میں سمجھتی ہوں کہ "جل گرجے" ان میں سب سے کامیاب کوشش ہے۔ پہلی دفعہ "جل گرجے" پڑھ کر مجھ پر عجیب اثر ہوا تھا۔ یہ ۱۹۵۷ء کی بات تھی۔ اس زمانے میں غدر (جنگِ آزادی) کے بارے میں پڑھنے کا جنوں سا ہو چلا تھا اور میں نے اس موضوع پر بہت کچھ پڑھا تھا، تاریخی اور نیم تاریخی کتابیں، لیکن اس سلسلے میں "جل گرجے" کی خالص فنی اور تخلیقی کاوش کا تاثر کچھ اور ہی تھا۔ اس افسانے میں تو انتظار حسین نے واقعی جادو جگایا ہے۔ پرانی داستان کو اپنے دور سے ملایا ہے اور نئے معنی پیدا کیے ہیں۔

میں نے "نصرت" کے لیے بھی "میگھ ملہار" کی ایک جلد بھیجی ہے اس سے پہلے بھی حنیف رامے صاحب کے نام ایک جلد بھیجی تھی اور تبصرے کے لیے انہوں نے غالباً یہ جلد مظفر علی سید صاحب کو بھجوائی ہے۔ مگر کسی وجہ سے مظفر صاحب تبصرہ نہ کرسکیں یا انھیں وقت نہ ملے تو ازراہِ کرم "نصرت" میں بھی "میگھ ملہار" پر تبصرہ آپ ہی کردیجیے گا۔

امید کہ آپ مع الخیر ہوں گے،

نیاز کیش

ممتاز شیریں

3, GULFISHAN
BAYLEY ROAD,
DACCA-2.
27TH MARCH 1963.

مکرمی سلیم الرحمٰن صاحب، آداب۔

بہت دن ہوئے آپ کا خط آیا تھا کہ میں آپ کے نام "میگھ ملہار" کی دو جلدیں بھیجوں، آپ اس پر پاکستان ٹائمز میں ریویو کریں گے۔ آپ نے یہ بھی لکھا تھا کہ تبصرہ مارچ کے پہلے ہفتے میں آئے گا۔ اگر "میگھ ملہار" آپ کو جلد مل جائے۔ سو میں نے اس وقت "میگھ ملہار" کی دو جلدیں آپ کے نام مکتبۂ جدید کی معرفت بھجوا دی تھیں۔ خط بھی لکھا تھا۔ آپ کی جانب سے رسید کی اطلاع نہیں ملی۔ لیکن کتابیں آپ کو یقیناً مل گئی ہوں گی، چوں کہ رجسٹری سے بھجوائی تھیں۔

ادھر میں ڈھاکہ چلی آئی۔ شاہین کی یہاں عارضی تبدیلی ہوئی تھی۔ سارا مارچ یہیں گزرا، اور اس دوران میں، میں "پاکستان ٹائمز" کے پرچے دیکھتی رہی لیکن تبصرہ نظر سے نہیں گزرا۔ ہو سکتا ہے وہ خاص پرچہ جس میں آپ نے ریویو کیا ہو مجھے نہ ملا ہو۔ اگر تبصرہ "پاکستان ٹائمز" میں شائع ہوا ہے تو از راہِ کرم اس کا تراشہ بھجوا دیں، ممنون ہوں گی۔ یا تبصرہ ابھی چھپا نہ ہو اور آئندہ کسی پرچے میں آرہا ہو تو مطلع کریں کہ کس ہفتے شائع ہونے والا ہے۔ یا جب بھی چھپے آپ ہی اس کا تراشہ بھیج سکیں تو بڑی عنایت ہوگی۔

امید آپ مع الخیر ہوں گے

نیاز کیش

ممتاز شیریں

---

۸ - ایف گپتا میانشن
نزد پلازا
کراچی ۳
۹ مئی ۱۹۶۳ء

مکرمی سلیم الرحمٰن صاحب، سلام مسنون

ابھی چند دن ہوئے ہم کراچی واپس آگئے ہیں۔ یہاں آ کر میں نے دریافت کیا کہ آپ کے نام عید سے پہلے (یعنی عید الفطر) بھیجی گئی کتابیں کیوں نہیں ملیں؟ میں ڈھاکہ جانے سے پہلے اپنے ہاتھ سے INSCRIBE

کرکے آپ کے نام دو جلدیں، ایک ذاتی آپ کے لیے، اور ایک پاکستان ٹائمز کے لیے، پیک کرداکے اور اڈریس بھی اپنے ہاتھ سے لکھ کر ٹائمز اینڈ ٹائمز (ہماری کتابوں کی دوکان) میں چھوڑ گئی تھی کہ رجسٹری کروادیں۔ ساتھ ہی حنیف رامے صاحب کے نام بھی ایک جلد الگ تھی۔ یہ تینوں پیکیٹ مکتبۂ جدید کے پتے پر تھے۔ اس کے علاوہ میری کتاب کے دو تین اور پیکیٹ تھے جو میسور اور بنگلور بھیجنے کے لیے ان کے سپرد کیے تھے۔ اور آپ سے اور دوسروں سے مجھے یہ معلوم ہوا کہ ان میں سے کسی کو کتابیں بھیجی نہیں گئیں ہیں۔

اب آکر میں نے رسیدیں دیکھیں تو معلوم ہوا کہ یہ سارے پیکیٹ جو فروری میں سپرد کیے گئے تھے انہوں نے ۶، اپریل کو بھجوائے ہیں! کتابیں کہیں رکھ کے بھول گئے تھے اور جب میں نے ڈھاکے سے انہیں زوردار خط لکھا کہ آخر کیا بات ہے کسی کو کتابیں نہیں ملیں تو اس وقت ڈھونڈ ڈھانڈ کر پیکیٹ رجسٹر کروائے گئے!

بہرحال اتنی تاخیر سے ہی سہی آپ کو جلدیں اپریل کے وسط تک مل گئی ہوں گی۔ (اور غالب حنیف رامے کو بھی ان کے نام بھیجی گئی کتاب مل گئی ہوگی۔ آپ ازراہِ کرم انھیں بھی بتا دیں کہ کتاب کیسے دیر سے پہنچی) ان میں سے ایک جلد آپ پاکستان ٹائمز کو دے دیں اور ایک آپ رکھیں۔ آپ کے تبصرے کا انتظار رہے گا۔ ہم نے پاکستان ٹائمز کے پچھلے شماروں میں آپ کے وہ تبصرے دیکھے جن کے بارے میں آپ نے لکھا تھا کہ عرصے سے روک لیے گئے تھے۔

جس پورہ جنگیز ناول (غالباً پورہ جنگیز ہی تھا، میں بھول رہی ہوں اور آپ کا خط کہیں کھو گیا ہے) کا آپ نے ذکر کیا تھا، وہ میری نظر سے نہیں گزری۔ یہاں بک سٹالوں پر بھی نہیں دیکھا۔

امید آپ مع الخیر ہوں گے۔

نیازکیش

ممتاز شیریں

۸۔ ایف گپتا مینشن
نزد پلازا
کراچی ۳
۶، جون ۱۹۶۳ء

مکرمی سلیم الرحمٰن صاحب، آداب

آپ کا خط اور ریویو کا تراشہ مل گیا تھا۔ بہت ممنون ہوں۔ جواب میں تاخیر ہوئی کہ ہم پنڈی

جانے کی تیاریوں میں لگے ہوئے تھے۔ ہماری تبدیلی پنڈی ہو گئی ہے۔ شاہین چلے بھی گئے۔ میں کچھ دیر اور یہاں ہوں۔

آپ کا تبصرہ مجھے پسند آیا۔ خصوصیت سے "کفارہ" کی آپ نے بڑی اچھی تحویل[عہ] کی ہے۔ البتہ وہ POETIC PASSAGES جن کا آپ نے ذکر کیا ہے، میرے اپنے نہیں ہیں بلکہ "اینگ کور" کے اصل INSCRIPTIONS ہیں۔ ترجمہ در ترجمہ در ترجمہ ہوتے ہوتے ان کا یہ حال ہو گیا۔ یعنی اصل کمبوج زبان سے ان کا ترجمہ فرانسیسی میں ہوا، پھر اس سے انگریزی میں اور "کفارہ" میں انگریزی سے اردو میں۔ ویسے یہ اور اینگ کور کی دوسری کندہ تحریریں بڑی پر معنی اور حسین ہیں۔ اگر آپ یہ اصل افسانہ، جو میں نے انگریزی میں لکھا تھا، پڑھتے تو آپ کو اندازہ ہو جاتا کہ یہ PASSAGES اینگ کور کے اصل INSCRIPTIONS ہیں، اور "کفارہ" میں دو ایک جگہ T.S.ELIOT کے اصل اشعار بھی نقل کیے گئے ہیں۔ اصل انگریزی افسانے میں یہ افسانے کے جسم میں یوں گھل گئے ہیں کہ الگ نہیں معلوم ہوتے۔ ویسے اس سارے افسانے ہی کو اہلِ ذوق نے SHEER POETIC CREATION اور PROSE POEM کہا ہے۔

"کفارہ" چوں کہ اردو ترجمہ ہے اس میں غالباً وہ بات نہیں آنے پائی۔ اصل افسانہ "THE ATTONEMENT" اب حال ہی میں "SCINTILLA" کے سالنامے میں شائع ہوا ہے۔ یہ پرچہ میں حنیف رامے صاحب کو بھیجنے والی ہوں چوں کہ اس کا تعلق لٹریچر سے زیادہ مصوری سے ہے۔ آپ ضرور ان سے یہ پرچہ لے کر "THE ATTONEMENT" پڑھیے گا۔

آپ نے بالکل ٹھیک لکھا ہے کہ "میگھ ملہار" میں میرے فن کی سب سے نمائندہ، بہترین، اور اصلی تخلیق "کفارہ" ہی ہے۔ 'کفارہ'، 'میگھ ملہار' کی طرح صرف ادبی تجربہ نہیں ہے، بلکہ ایک سچا تجربہ ہے، ایک روح کا تجربہ۔ ویسے "میگھ ملہار" بھی میں نے CALCULATINGLY اور COLD BLOODEDLY نہیں لکھا۔ بلکہ اسے بھی ایک کیف اور سرشاری میں ڈوب کر لکھا تھا۔ البتہ اس افسانے میں آگے چل کر، جیسا کہ آپ نے لکھا ہے، LEARNING اور CREATIVITY میں توازن قائم کرنا مشکل ہو گیا۔ "دیپک راگ" بھی میں نے اس احساس کے ساتھ نہیں لکھا کہ مجھے "شر" پر لکھنا چاہیے۔ یہ افسانہ تقسیم سے چند مہینے پہلے لکھا گیا تھا، جب میں اکیس بائیس سال کی تھی۔ اس وقت شر کا کوئی واضح تصور میرے ذہن میں نہیں تھا۔ یہ احساس تو بہت بعد میں ہوا تھا کہ شر کے گہرے تصور کے بغیر کوئی گہرا ادب پیدا نہیں ہو سکتا، جب منٹو پر کام کرنے لگی تھی اور اس سلسلے میں بہت سی کتابیں اور تنقیدی مضامین پڑھے تھے۔ اور وہ بات کہ میں شر کو چھوتے ہوئے ڈرتی

[عہ] یہی لفظ لکھا ہے

تھی ' ہمارے فرانسیسی دوست نے بنکاک میں ۱۹۶۰ء میں کہی تھی ! لہٰذا ان سب باتوں کا اثر تو اس وقت تھا ہی نہیں جب میں نے "دیپک راگ" لکھا تھا۔ یہ سب باتیں مجھے اس وقت سوجھتی ہیں جب میں اپنے افسانوں کا جائزہ لینے بیٹھتی ہوں۔ افسانہ لکھتے وقت شعوری طور پر میں سب کچھ پلان کر کے نہیں لکھتی۔

نادم ہونے کی بھی آپ نے ایک ہی کہی۔ جب آپ نے یہ سب کچھ سچائی سے محسوس کر کے لکھا ہے تو اس میں نادم ہونے کی کیا بات ہے ؟ ویسے میں ان زود حس قسم کے ادیبوں میں سے نہیں ہوں جو ذرا سی بھی تنقید کا بُرا مان جاتے ہیں۔ جب میں خود ہی نقّاد ہوں تو اپنی تحریروں پر دوسروں کی تنقید کو بھی برداشت کر سکتی ہوں۔

"اجنبی" کا یا کسی اور کتاب کا ترجمہ میں نہیں کر رہی۔ جن دنوں میں "اجنبی" کا ترجمہ کر رہی تھی مجھے یہ معلوم ہوا کہ ایک اور مکتبے والے کسی اور صاحب سے اس کا ترجمہ پہلے ہی کرا چکے ہیں۔

امید آپ مع الخیر ہوں گے۔

نیاز کیش

ممتاز شیریں

مکرر : آپ سے ایک درخواست کرنی تھی۔ "فنون" کے لیے احمد ندیم قاسمی صاحب کو میں نے پیاسٹرناک پر ایک مضمون بھیجا ہے۔ یہ مضمون جو پیاسٹرناک پر کتابچے کا ایک حصّہ ہے انگریزی میں ہے۔ ندیم صاحب نے لکھا ہے کہ وہاں کون اچھا ترجمہ کر سکیں گے۔ میں نے آپ کا نام تجویز کیا کہ آپ کا انگریزی EXPRESNOIS بھی بہت اچھا ہے اور آپ ترجمہ بھی بہت اچھا کرتے ہیں ویسے یہ زیادتی ہے کہ میں آپ کو اپنے مضمون کے ترجمے کے لیے کہوں۔ لیکن اگر فرصت ہو تو از راہ کرم ادھر توجہ فرمایئے گا۔ ویسے اب میں نے تہیہ کر لیا ہے کہ انگریزی میں نہیں لکھوں گی۔

---

۸ ۔ ایف گپتا مینشن
نزد پلازا
کراچی ۔ ۳
۱۸ اگست ۱۹۶۴ء

مکرمی سلیم الرحمٰن صاحب ' آداب

کل ہی مجھے "فنون" ملا۔ اس میں آپ کا ترجمہ پڑھا۔ ترجمہ واقعی بہت اچھا ہوا ہے ، بالکل ترجمہ نہیں معلوم ہوتا۔ پاسترناک والے مضمون میں کافی مشکل الفاظ اور EXPRESSION تھے، جنھیں آپ نے بڑی

سلاست سے اردو میں منتقل کر دیا ہے۔

اس ترجمے کے لیے میں ذاتی طور پر آپ کی ممنون ہوں۔ جب میں نے آپ سے گزارش کی تھی، تو مجھے پوری امید نہ تھی کہ آپ ترجمہ کرنا قبول کریں گے۔

میں نے محمد سلیم الرحمٰن اور سلیم الرحمٰن دو نام دیکھے ہیں، اور دونوں شاعر ہیں۔ اس سے بڑا CONFUSION ہوتا ہے۔ میں پہلے یہ سمجھتی رہی تھی کہ یہ آپ ہی ہیں اور کبھی کبھی اپنے نام کے آگے سے محمد نکال دیتے ہیں۔ پھر معلوم ہوا کہ اسی نام کے دو آدمی ہیں۔

آپ کی عنایت کے لیے مکرر شکریہ

اور آپ مع الخیر ہوں گے۔

نیاز کیش

ممتاز شیریں

۸، ایف گیتا مینشن

نزد پلازا

کراچی ۔ ۳

۷ ستمبر ۱۹۶۳ء

مکرمی سلیم الرحمٰن صاحب، آداب

آپ کا خط مل گیا تھا، شکریہ

کاش مجھے پہلے ہی علم ہوتا کہ آپ ترجمہ کریں گے۔ ترجمے کے سلسلے میں میرا پیاسٹرناک والا آدھا کتابچہ گم ہو گیا۔ میں پیاسٹرناک کے مطالعے کے مختلف حصے "سویرا" یا "نصرت" کو بھیجنا چاہتی تھی، لیکن ان دنوں مجھے علم نہ تھا کہ اس کا ترجمہ کون کرے گا۔ میں نے بنکاک سے حنیف رامے صاحب کو اس سلسلے میں خط بھی لکھا تھا۔ چوں کہ ان سے کوئی جواب نہیں ملا، میں نے سوچا شاید ترجمے کے سلسلے میں دقت ہو۔ پاکستان واپس آئی تو ایک مدیر صاحب مجھ سے یہ کہہ کر مضامین لے گئے کہ وہ ان کا ترجمہ کرا کے SERIES میں اپنے رسالے میں شائع کریں گے۔ یہ مضامین ٹائپ نہیں ہوئے تھے اور میری تحریر میں تھے، اس پر مستزاد انہیں میں نے فیر تک نہیں کیا تھا، یونہی فسٹ ڈرافٹ کر کے دے دیئے تھے۔ یہ میں نے سخت غلطی

کی۔ اب انہوں نے مضامین مختلف لوگوں کو ترجمے کے لیے دیے۔ لیکن نہ وہ مضامین ہی چھپے نہ مجھے واپس کیے گئے۔ عرصے بعد پتہ چلا کہ مضامین کھو گئے ہیں۔

اس طرح پیاسٹرناک پر سارا اکتایچہ ہی بیکار گیا۔ اور اب دوبارہ لکھنے کی ہمت نہیں! بس یہ ایک حصّہ میرے پاس رہ گیا تھا جسے ٹائپ کروالیا تھا۔ خصوصیت سے ایک CHAPTER کھو جانے کا مجھے بہت ہی افسوس ہے، جو ڈاکٹر ژواگو کی ہیروئن لاریسا سے متعلق تھا۔ بیس صفحات کا مضمون تھا۔
" LARISSA AS MARY MAGDALENE OR THE FEMININE PRINCIPLE " فسٹ ڈرافٹ کسی کے حوالے کرنے کی غلطی جو کی تھی اس کا یہ خمیازہ بھگتنا پڑا۔ اب اس کا اور بھی زیادہ افسوس ہو رہا ہے کہ میں نے CHAPTER ٹائپ کروالیے ہوتے تو ایک ایک کرکے ان کا ترجمہ کرنے پر شاید آپ رضا مند ہو جاتے۔

SCINTILLA کا سالنامہ جس میں میرا افسانہ "THE ATONEMENT" شامل ہے، عرصہ ہوا، حنیف رامے صاحب کو بھجوا چکی ہوں۔ آپ ان سے لے کر پڑھ لیں۔ PASTERNAK والا یہ مضمون بھی اسی رسالے کے تازہ پرچے میں شائع ہوا ہے لیکن اس میں سے انہوں نے نوبل پرائز CONTROVERSY والا حصّہ کاٹ دیا ہے۔

میں پندرہ کو پنڈی جارہی ہوں۔ شاہین کی وہاں تبدیلی ہو گئی ہے اور وہ کوئی ۴ چار ماہ سے وہیں ہیں لہٰذا اس خط کا جواب جلد دیجیئے گا، تاکہ مجھے پنڈی جانے سے پہلے یہیں مل جائے

امید آپ مع الخیر ہوں گے۔ نیاز کیش

ممتاز شیریں

چند حواشی

ٹھیک یاد نہیں کہ کس پرتگالی ناول کے بارے میں دریافت کیا تھا۔ اغلب یہی ہے کہ برازیل کے لوکلی دیس واکن کے ناول OS SERTOES کا پتا کیا ہوگا

" اجنبی " کا ترجمہ اگر ممتاز شیریں کرتیں تو خوب ہوتا۔ جیسا کہ خط سے ظاہر ہے یہ معلوم ہونے پر کہ کوئی ۲ اور صاحب (غالباً جناب بشیر چشتی) ناول کا پہلے ہی ترجمہ کر چکے ہیں۔ انہوں نے اپنا کام ادھورا چھوڑ دیا۔ نامکمل ترجمے کا مسودہ شاید ان کے کاغذات میں موجود ہو۔

پتا نہیں کون ستم ظریف مدیر تھے جنہوں نے پاسترناک پر کتابچے کے ساتھ یہ ظالمانہ سلوک کیا۔

(م۔س)

محمود ایاز کے نام

۸۔ ایف گپتا مینشن
نزد پلازا سینما
کراچی ۳
۵۔ جنوری ۱۹۶۳ء

بھائی ایاز۔ آداب

نیا سال اور نئی زندگی مبارک۔

خدا کرے آپ کی ازدواجی زندگی طویل، خوشگوار اور کامیاب ہو۔

میں آپ کو اس سے پہلے خط نہ لکھ سکی۔ پچھلا مہینہ خاصا HECTIC رہا۔ بچوں کے ہائیر سینئر کیمبرج کے امتحانات ختم ہی ہوئے تھے کہ شاہین کی ڈھاکہ تبدیلی ہو گئی۔ ان کے جانے کی تیاریاں شروع ہوئیں، پھر ان کے جانے کے بعد بچوں کے لاہور بھیجنے کی باری آئی۔ اب تین چار دن ہوئے پرویز گلریز ایف سی اور گورنمنٹ کالج لاہور میں داخلہ لینے کے لیے لاہور جا چکے ہیں، اور شاہین کو ڈھاکہ گئے کوئی تین ہفتے ہو گئے۔ میں یہاں اکیلی رہ گئی ہوں۔ تبدیلی عارضی ہے لہٰذا ہم نے گھر SHIFT کرنا مناسب نہ سمجھا۔ میں یہیں رہوں گی۔ البتہ دو تین ہفتے وہاں جا کر مشرقی پاکستان کی سیر کر آؤں گی۔

صادق بھائی نے بھی لکھا ہے کہ وہ بھی آپ کی شادی میں شریک نہ ہو سکے جس کا انہیں افسوس ہے۔

ہاں ایک بات.... میں صادق بھائی کو اپنی کتاب 'میگھ ملہار' نہیں بھیج سکی، حالاں کہ کتاب ان کے نام معنون کی ہے۔ بات یہ ہوئی کہ پبلشرز نے مجھے چند ہی کاپیاں دی تھیں، جو چند رسالوں کو ریویو کے لیے بھجوا دیں اب ناشر کہتے ہیں کہ مزید کاپیاں وہ پیپر بیک میں دیں گے، اور پیپر بیک ایڈیشن شائع ہونے میں ابھی دیر ہے۔ لہٰذا بڑی مہربانی ہو گی اگر آپ اپنی جلد صادق بھائی کو عاریتاً دے سکیں یا کم از کم انہیں کتاب ہی بتا دیں۔ میں نے انہیں لکھا تھا کہ کتاب ان کے نام معنون ہے۔

لیکن اس پر تبصرہ لکھنے کے بعد آپ انہیں "میگھ ملہار" عاریتاً عنایت کریں۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ کتاب ان کے پاس چلی جائے اور ان کے پاس سے کہیں اور CIRCULATE ہوتی رہے اور آپ کو واپس دیر سے ملے یوں بھی تبصرہ اسی نمبر میں ہو جانا چاہیے۔ ایک تو آپ کا یہ نمبر بہت اچھا ہے۔ (بیدی کی تین کہانیاں!)۔ دوسرے زیرِ ترتیب نمبر کے آنے تک۔ تو بہت دیر ہو جائے گی، اور یہ خاص نمبر تو اب تیار ہی ہے۔ اس میں تبصرہ کی گنجائش نکل سکتی ہے، اگر آپ تبصرہ لکھ کر غلام حسین کے ہاتھ بھجوا دیں۔ میں جانتی ہوں یہ زیادتی ہے۔ آپ ہنی مون منا رہے ہیں اور ایسے میں میں آپ کو تبصرہ لکھنے کا 'خشک' اور غیر دلچسپ کام سپرد کر رہی ہوں۔

خط کے جواب کا انتظار رہے گا۔ جواب فوراً دیجیے گا۔ کیونکہ میں ہفتہ عشرہ میں غالباً ڈھاکہ چلی جاؤں گی۔

غلام احمد اور غلام حسین کب واپس آ رہے ہیں؟ والد صاحب کی خدمت میں آداب۔

فقط مخلص

ممتاز شیریں

---

3. GULFISHAN
BAYLEY ROAD,
DACCA-2.

بھائی ایاز صاحب، آداب

عرصہ ہوا آپ سے کوئی خط نہیں آیا، اور نہ "سوغات" کی کوئی خبر ملی۔ یہاں تو لوگ یہی کہنے لگے ہیں کہ 'سوغات' بند ہو گیا۔ خدا نہ کرے کہ بند ہو۔

ادھر ہم یہاں مشرقی پاکستان آ گئے۔ شاہین کی یہاں عارضی تبدیلی ہوئی تھی ڈھاکہ میں کوئی چار ماہ سے ہیں، اب ہفتہ عشرہ میں ہم ان شاء اللہ کراچی جائیں گے۔ یا شاید پنڈی۔ لہٰذا اس خط کا جواب کراچی کے پتے پر دیں۔ لیکن جواب ضرور بضرور دیں۔

"سوغات" کا خاص نمبر کب تک نکل آئے گا؟ کیا اس میں کامو کے دو ناولٹوں کے ترجمے شریک ہیں؟ 'THE FALL' اور OUTSIDER کے ترجمے' محمد عمر میمن صاحب کہہ رہے تھے کہ انہوں نے 'سوغات' کے لیے بھیجے ہیں۔ ان میں صرف 'THE FALL' کا ترجمہ 'سوغات' میں شامل ہوگا یا دونوں؟ میرے لیے یہ جاننا ضروری ہے۔ از راہِ کرم ضرور مطلع کیجیے گا۔

ان کی جانب التفات نہیں کیا تھا۔

یقین جانیے میں نے 'سوغات' کے اس پرچہ کے لیے بورخس کا ایک اور افسانہ جو مجھے 'زخم کا ہلال' سے زیادہ پسند تھا، ترجمہ کرنا چاہا تھا۔ لیکن ہوا یہ کہ 'ENCOUNTER' کا وہ پرچہ ہم ایک دوست سے مانگ لائے تھے انہیں ضرورت ہوئی تو پرچہ انہوں نے واپس مانگ لیا۔ دوسرا یہ کہ مجھے غلام حسین کی باتوں سے اور شنا اللہ (نیا دور) کے کہنے سے یہی اندازہ ہوا تھا کہ 'سوغات' کے خاص نمبر کی کتابت عرصہ ہوا، مکمل ہو چکی ہے اور اب اس میں کوئی گنجائش نہیں۔ آپ کا اشتہار بھی 'نقوش' میں پہلے دیکھا تھا کہ پرچہ تیار ہے۔ اور پھر ہم ڈھاکہ چلے گئے۔

اگر اب بھی گنجائش ہو، تو ایک چیز بھیج رہی ہوں۔ ایک مختصر سا انگریزی مضمون جو مجھ سے پطرس بخاری نے لکھوایا تھا۔ وہ ایک کتاب مرتب کر رہے تھے جس کے لیے انہوں نے دنیا بھر کے فلسفیوں، سائنس دانوں اور ادیبوں وغیرہ سے اس قسم کے تاثرات طلب کیے تھے۔ اس سلسلے میں انہوں نے مجھے بھی لکھا تھا۔ پھر نہیں معلوم اس کتاب کا کیا ہوا شاید کتاب مرتب ہونے سے پہلے ہی پطرس بخاری صاحب وفات پا گئے۔

میں جانتی ہوں کہ آپ بے حد مصروف ہیں، لیکن مضمون چھوٹا سا ہے۔ اگر مریم زمانی ایاز ترجمے کے لیے تھوڑا سا وقت نکال سکتی ہوں، تو پھر ان کے سپرد کر دیجیے۔ اونا مونو کی کہانی کا ترجمہ انہوں نے بہت اچھا کیا تھا۔

ہم بے ٹھکانہ ہو کر رہ گئے ہیں ابھی ڈھاکہ سے واپس آئے اور اب پنڈی پوسٹنگ ہو گئی ہے بہر حال کراچی ہی میں رہوں گی۔ آپ جواب اسی پتے پر دیں۔

"میگھ ملہار" پر آنے والے تبصرے کے لیے بہت ممنون ہوں۔ میرے افسانوں کے بارے میں آپ کی رائے سے مجھے پورا اتفاق ہے کہ یا تو پہلے تین افسانے (انگڑائی، آئینہ، گھنیری بدلیوں میں) دل کو لگے ہیں یا پھر 'کفارہ'۔ یہ اس لیے کہ یہی افسانے دل سے نکلے بھی ہیں۔

والد صاحب کی خدمت میں تسلیمات، مریم ایاز کو سلام شوق۔ شاہین آپ کو سلام کہتے ہیں۔

امید آپ بخیر ہوں گے

نیاز کیش

ممتاز شیریں

آپ نے ازراہِ عنایت وعدہ فرمایا تھا کہ 'سوغات' کے اس خاص نمبر میں 'میگھ ملہار' پر تفصیلی مضمون لکھیں گے۔ آج کل یہ کتاب خوب CONTROVERSIAL ہو رہی ہے۔ مضامین لکھے جا رہے ہیں۔ مظفر علی سید کے اس مضمون کے علاوہ، ڈاکٹر احسن فاروقی نے 'سات رنگ' کے سالنامے کے لیے بہت تفصیلی مضمون لکھا ہے۔ 'نیا دور' میں سلیم احمد ایک طویل مضمون لکھ رہے ہیں۔ آدم جی پرائز کے لیے یہ کتاب RUNNER UP رہی۔ اور یہ تو آپ کو معلوم ہی ہوگا کہ بہترین افسانے کا انعام 'کفارہ' کو ملا۔ اس اعزاز میں آپ بھی شریک ہیں، کیونکہ 'کفارہ' کی پیش کش کے ذمے دار آپ ہیں۔ اس افسانے کو آپ نے جس طرح سمجھا ہے اور جن موزوں الفاظ میں اس کی شرح و بسط کی ہے وہ آپ ہی کا حصّہ ہے۔ یوں تو اہلِ ذوق میں سے جس کسی نے بھی اس افسانے کو پڑھا ECSTASY کا اظہار کیا۔ 'نصرت' میں مظفر علی سید صاحب کے مضمون کا تراشہ بھیج رہی ہوں۔ یوں مضمون زوردار لکھا ہے لیکن 'کفارہ' کو وہ سمجھ نہیں پائے ہیں۔ اب 'کفارہ' کا VINDICATION آپ کے ہاتھ میں ہے۔ آپ 'سوغات' کے اسی پرچے میں مضمون لکھئے (ورنہ بہت دیر ہو جائے گی) اور اس طرح کا مضمون کہ 'حرفِ آخر' ثابت ہو!

آپ کے پریس کا کیا حال ہے؟

والد صاحب کیسے ہیں؟ ان کی خدمت میں میرا آداب اور مریم زمانی صاحبہ کو سلام پہنچا دیں۔ شاہین سلام کہتے ہیں۔ امید آپ مع الخیر ہوں گے۔

نیاز کیش

ممتاز شیریں

۸۔ ایف گپتا میانشن

نزد بلاتدا
کراچی ۳
۹ مئی ۱۹۶۳ء

بھائی 'اپانا' آداب

چند دن ہوئے ہم کراچی واپس آگئے ہیں۔ آپ کا عنایت نامہ ملا۔ بہت بہت شکریہ۔ آپ کی شکایت بجا ہے کہ میں نے 'سوغات' کے خاص نمبر کے لیے کچھ نہیں بھیجا تھا۔ لیکن یہ شکایت مجھ سے سب رسالوں کے مدیروں کو ہے۔ بہت سوں نے مجھ سے یہ گلہ کیا تھا کہ میں نے ''سوغات'' کو بیک وقت دو اہم چیزیں دیدی تھیں اور

۸ - ایف گپتا مینشن
نزد پلازا
کراچی ۳
۲۸ / اگست ۱۹۶۳ء

ایاز بھائی، آداب

کل باشو بھائی یہاں پہنچے۔ ان سے آپ لوگوں کی خیریت معلوم ہوئی، اور یہ سن کر خاص طور پر اطمینان ہوا کہ آپ کے والد صاحب بہت خوش ہیں۔

آپ کا خط بہت دن ہوئے ملا تھا۔ یہ اطلاع پہلے ہی مل گئی تھی کہ آپ نے "سوغات" کے خاص نمبر کے لیے 'میگھ ملہار' پر تفصیلی ریویو کیا ہے۔ بہت بہت شکریہ

میں ان دنوں کافی پریشانی اور مصروفیتوں میں گھری رہی۔ باشو بھائی، بیسور ہو آئے ہیں۔ ان سے آپ کو معلوم ہوا ہوگا کہ ہمارے والد محترم کا انتقال ہوگیا۔ ادھر شاہین کی پنڈی تبدیلی ہوگئی۔ اور وہ مئی میں چلے گئے۔ ابھی ایک مہینہ ہوا، بریز اور گلریز چھٹیوں میں یہاں آئے ہیں۔ پندرہ دن بعد وہ بھی چلے جائیں گے۔ اس کے بعد شاید میں بھی پنڈی چلی جاؤں۔

گلریز کو باہر بھیجنے کے سلسلے میں بھاگ دوڑ لگ رہی۔ اب وہ ۱۱ر ستمبر کو لندن جا رہے ہیں۔ یوں جب میں اکیلی تھی اس دوران میں کافی چیزیں لکھنے کا موقع ملا، لیکن ان میں سے کوئی بھی ایسی نہیں کہ 'سوغات' کے لیے بھیج سکوں۔ دیباچے ہی دیباچے ہیں۔ ایک 'اپنی نگریا' کے نئے ایڈیشن کا دیباچہ' دوسرے میرے انگریزی COLLECTION کا دیباچہ اور تیسرے ایک COLLECTION کا دیباچہ جو میں نے ابھی مرتب کیا ہے۔ یہ انتخاب فسادات اور ہجرت سے متعلق تحریروں کا ہے۔ اس کے علاوہ بس 'ادب لطیف' کے جوبلی نمبر کے لیے ایک سوالنامے کے جوابات لکھے۔

اب میں منٹو پر لگی ہوئی ہوں۔
سنا ہے بیدی بنگلور آئے تھے؟
والد صاحب کی خدمت میں آداب۔ مریم زمانی کو سلام مسنون۔

مخلص
ممتاز شیریں

فرمے کا آخری صفحہ یعنی سولواں صفحہ کاتب کے پاس رہ گیا ہے۔ لہٰذا مسودے کے آخری ڈیڑھ صفحہ کی تصحیح نہ ہو سکی۔ کتابت کی تصحیح کے بعد از راہِ کرم یہ مکمل افسانہ[ع۱] آپ مجھے پھر بھجوائیں تاکہ اس کے "رگِ ساز" میں شامل ہونے سے پہلے میں ایک نظر اور غور سے دیکھ لوں۔

ترجمہ واقعی بہت اچھا ہوا ہے۔ بہت بہت شکریہ۔

نیاز کیش

ممتاز شیریں (نومبر ۱۹۶۱ء)

ع۱ "کفارہ"۔ مرحومہ کی خواہش پر اس کا انگریزی سے ترجمہ میں نے کیا تھا اور یہ افسانہ پہلی بار "سوغات" میں (دسمبر ۱۹۶۱ء) شائع ہوا۔ اور "میگھ ملہار" میں شامل ہے۔ کتابت کے بعد کاپیاں تصحیح کے لیے ممتاز شیریں کو بھجوائی گئی تھیں۔ یہ نوٹ تصحیح شدہ کاپیوں کے ساتھ آیا تھا۔

محسن خاں

زہرا

زہرا نے برقع کی نقاب ذرا اوپر سرکائی تو وہ چیزیں جو اسے دھندلی دھندلی بے آب سی نظر آرہی تھیں حقیقی ڈیزائنوں اور خوبصورت رنگوں کے ساتھ واضح طور پر نظر آنے لگیں۔ بڑی بڑی سی بارونق پارکیں، اونچی اور شاندار عمارتیں جن کی بلندی پر نگاہ ڈالنے کے لیے اسے پیچھے کی طرف جھکنا پڑتا۔ چمکتی ہوئی گاڑیاں جنھیں عورتیں اور لڑکیاں بھی چلا رہی تھیں۔ ایک لڑکی سبک رفتاری کے ساتھ اسکوٹر چلاتی ہوئی زہرا کے رکشے کے قریب سے اس طرح گزر گئی جیسے کوئی چڑیا پروں کو پھیلاتی اور سمیٹتی ہوئی فضا میں گم ہو گئی ہو، لڑکی کے تراشیدہ بال شانوں پر اس لو کی طرح پھڑ پھڑا رہے تھے جو تیز ہوا میں چراغ سے اڑ جانے کے لیے بے چین سی ہو جاتی ہے اور خوبصورت لباس اس کی پشت پر کسی پرچم کی طرح لہرا رہا تھا۔ زہرا کو ماموں کی بات یاد آگئی۔ وہ اکثر کہا کرتے۔
"اب پہلے والا زمانہ نہیں رہا، کہ لڑکیاں چہار دیواری میں قید ہو کر بیٹھ جائیں، اب لڑکیاں زندگی کی دوڑ میں مردوں کے شانہ بہ شانہ کام کر رہی ہیں۔"
زہرا کی نظروں کے سامنے ایسی انوکھی چیزیں بھی آئیں جو اس نے پہلے نہیں دیکھی تھیں ـــــ ایک خواب سا تھا جس کا تسلسل ٹوٹ ہی نہیں رہا تھا۔ وہ تو ایک ایک چیز کو ٹھہر ٹھہر کے، غور سے دیکھنا چاہتی تھی مگر یہ اس کے اختیار میں کہاں تھا۔

جب رکشا تنگ راستے سے نکل کر کشادہ سڑک پر آیا تو اس نے دیکھا۔ ایک پارک میں خوب بڑا سا پنکھا لگا ہوا ہے جس کے لمبے لمبے پر آہستہ آہستہ چکر کاٹ رہے ہیں۔ اس نے نقاب سے دونوں آنکھیں باہر نکالیں اور خوشگوار حیرت کے ساتھ اس جہازی پنکھے کو دیکھنے لگی۔ پھر جمیل کی طرف استفہامیہ نظروں سے دیکھ کر جوشِ مسرت کے ساتھ دبے لہجے میں چیخی۔ " ہائے بھائی جان، اتنا بڑا پنکھا!"
جمیل نے ذرا رُخ بدل کر ترچھی نگاہ سے اس کی طرف دیکھا تو وہ سمجھ گئی کہ بھائی جان کو میرا اس طرح

چہکنا اچھا نہیں لگا۔ اس نے نقاب چہرے پر برابر کی اور سہم کر بیٹھ گئی ——— "بے وقوف" ذرا توقف کے بعد جمیل نے کہا "تم کو بولنا کب آئے گا؟"

اسے جمیل کی تنبیہہ پر ناگواری کا احساس ضرور ہوا مگر اس قدر بھی نہیں کہ وہ حسبِ معمول پرائی نوشک کے دھاگوں کی طرح ایک سے دوسری اور دوسری سے تیسری بات نکالتی چلی جاتی اور یہ ذہن کو اس قدر پراگندہ کر لیتی کہ چادر اوڑھ کر لیٹ رہنے کو جی چاہنے لگتا۔ وہ جانتی تھی کہ "بے وقوف" جمیل کا تکیۂ کلام ہے غصّے کی تو بات ہی اور تھی وہ تو اکثر چھوٹی چھوٹی سی باتوں پر ٹوکتے وقت کہہ دیا کرتے "بے وقوف" مگر ان کی ادائیگی کے انداز سے اس کا مفہوم بدل جایا کرتا۔ بعض وقت وہ اس خطاب کو کسی تیکھے جملے میں ٹانک دیا کرتے "تجھے کچھ نہیں آئے گا" یا "تو کچھ نہیں سمجھے گی" وہ اس تلخ کلامی اور پیشین گوئی پر مسکرا دیتی لیکن جب تکان میں ڈوبی ہوتی تو ذرا سی تلخی بھی اسے دیر تک بدمزا کیے رکھتی۔

"میں ہمیشہ بے وقوف اور ناسمجھ رہوں گی" اس نے سوچا۔

"ایک جوان لڑکی کو اپنے جوان بھائی سے اس طرح چہک کر بات نہیں کرنا چاہیئے، اور پھر یہ بھی کوئی بات ہوئی ——— یہاں تو جانے کتنی چیزیں ایسی ہوں گی جن کے بارے میں مجھے کچھ نہیں معلوم بھائی جان مجھے ان سب چیزوں کے بارے میں کہاں تک بتلائیں۔ یہ سب باتیں تو مجھے خود ہی سوچنا چاہیئے کہ کیا بات پوچھنے والی ہے اور کیا نہیں ——— بھائی جان مجھے کتنا ڈانٹتے رہتے ہیں اس کے باوجود میں ایسی حرکتیں کیوں کر بیٹھتی ہوں"

لیس میں بھی وہ اک نادانی کر بیٹھی تھی۔

جس وقت وہ کھڑکی کے پاس بیٹھی باہر کے مناظر دیکھ رہی تھی بے خیالی میں نقاب چہرے پر سے اٹھ کر پشت کی طرف ہو گئی۔ جمیل نے شاید اس کا کھلا ہوا چہرہ دیکھ لیا تھا اس کی طرف جھک کر سخت لہجے میں انہوں نے کہا۔

"کھڑکی کے پاس بیٹھنے کا بہت شوق ہے" ——— وہ جمیل کا مدعا سمجھ گئی تھی لہٰذا اس نے جلدی سے چہرہ ڈھانپ کر نقاب کا سرا احتیاط سے تھام لیا تھا لیکن چہرہ چھپانے کے باوجود اسے ایسا لگ رہا تھا کہ جیسے وہ تمام مسافروں کے سامنے بے پردہ ہو گئی ہو۔ ایک تو بس میں وہ اکیلی برقع والی تھی جس کی وجہ سے سب لوگ کنکھیوں سے اس کی طرف دیکھ رہے تھے دوسرے یہ خیال کہ "اگر بھائی جان کی بات کسی نے سن لی ہوگی تو وہ کیا سوچے گا۔ یہی نا کہ بھائی جان مجھے اس طرح ڈانٹتے ڈپٹتے رہتے ہوں گے' اور یہ کہ میں برقع مارے باندھے اوڑھتی ہوں۔

مجھے اس کھلی ہوئی کھڑکی کے سامنے بیٹھنا ہی نہیں چاہیے تھا۔" کھڑکی میں شیشہ بھی نہیں تھا جسے کھینچ کر وہ ہوا کو اندر آنے سے روک دیتی۔ جمیل کی اس گھڑکی کے بعد وہ دیر تک تاسف اور شرمندگی کے احساس میں مبتلا رہی۔ لیکن پھر ہمیشہ کی طرح یہ کیفیت اس کے باطن میں کہیں چھپ گئی۔

"اسے WIND TURBINE کہتے ہیں۔" جمیل نے کہا "اس سے بجلی بنتی ہے۔"

اس نے کنکھیوں سے جمیل کی طرف دیکھا۔ "بھائی جان نے اب اتنی دیر کے بعد جواب دیا۔ اگر وہ پہلے ہی بتلا دیتے تو کیا ہو جاتا ——— ؟ بھلا پنکھے سے بجلی کیسے بنتی ہوگی؟ پہلے تو بجلی سے پنکھا چلتا تھا اور اب پنکھے سے بجلی بنے گی ——— اللہ میاں نے بھی کیا کیا چیزیں بنائی ہیں۔ اس کا کارخانہ بہت بڑا ہے۔" اسے ابا کی بات یاد آگئی۔

ایک شاندار عمارت کی پیشانی پر بڑی سی رنگین تصویر جھومر کی طرح آویزاں تھی۔ تصویر کے نیچے انگریزی میں کچھ لکھا ہوا تھا "شاید یہ سینما ہال ہے۔" زہرا نے سوچا۔ عمارت کے باہر ایک طرف مرد قطار اندر قطار کھڑے تھے دوسری طرف عورتیں ——— جب رکشا اس عمارت کے قریب سے گزرا تو اس نے اس بڑی سی رنگین تصویر کو غور سے دیکھنے کی کوشش کی۔ تصویر واضح بھی نہیں ہوئی تھی کہ اس نے منہ پھیر لیا۔ سیاہ نقاب کے پیچھے اس کا چہرہ سُرخ ہوگیا۔ اس سے پہلے اس نے صرف ایک بار ایسی تصویر دیکھی تھی۔ وہ جمیل کا بستر تہہ کر رہی تھی جیسے ہی اس نے تکیہ اٹھایا ایک تصویر زمین پر گر گئی۔ تصویر دیکھ کر اس کا دل کتنی زور زور سے دھڑکنے لگا تھا۔ اس نے لرزتے ہاتھوں سے تصویر تکیہ کے نیچے رکھ دی تھی اور انتہائی عجلت میں بستر تہہ کر کے اُلٹے پیروں کمرے سے نکل بھاگی تھی۔ اس واقعے کے بعد وہ کئی دنوں تک جمیل سے نظریں چُراتی رہی۔ جیسے وہ تصویر جمیل کے نہیں بلکہ خود اس کے تکیہ سے برآمد ہوئی تھی۔

"یہ اتنا بڑا سا فوٹو چوراہے پر کس لیے لگایا گیا ہوگا؟" اس نے سوچا۔

"جب چوراہے پر ایسا فوٹو لگا ہے تو سینما ہال کے اندر جو فلم دکھلائی جاتی ہوگی وہ کیسی ہوتی ہوگی؟ کون دیکھتا ہوگا یہ سب ——— ؟" اس نے کنکھیوں سے جمیل کی طرف دیکھنے کی کوشش کی جمیل اس وقت کسی اور طرف دیکھ رہے تھے۔ "اگر رکشا اتنی تیزی سے آگے نہ بڑھ جاتا تب بھی اس فوٹو کو نہ دیکھتی۔ بھلا میں کیوں دیکھنے لگی ایسے بے ہودہ فوٹوؤں کو۔

"جب عذرا دوسری بار سسرال سے لوٹی تھی تو اس نے زہرا سے بتایا تھا کہ ایک ایسی فلم بھی ہوتی

ہے جس میں کچھ نہیں چھپایا جاتا، سب کچھ دکھلا دیا جاتا ہے۔"

"کیا تم نے وہ فلم دیکھی ہے؟" زہرا نے عذرا سے پوچھا تھا۔

"ہاں ــــــ کیوں نہیں، کئی بار دیکھی ہے۔" عذرا نے اتنی آسانی کے ساتھ بتا دیا تھا جیسے کوئی بات ہی نہ ہو، جیسے کہہ رہی ہو، ہاں، میں آئینہ دیکھتی ہوں۔"

پھر عذرا فلم کی تفصیل بتانے لگی مگر زہرا تاب نہ لا سکی۔ عذرا سے ہاتھ چھڑا کے منہ چھپاتی اور لپکتی جھپکتی کمرے میں چلی گئی۔ اس وقت اس کا دل زور زور سے دھڑک رہا تھا اور بدن کا ایک ایک عضو جیسے اسے سرمسار کر دینے کے لیے بے چین ہو گیا تھا۔"

زہرا کو عذرا کی باتیں سچ نہیں معلوم ہوتیں۔ وہ سوچتی ــــــ عذرا اپنی باتوں کو لچھے دار بنانے کے لیے ایسی باتیں بھی کر جاتی ہے جو شاید کسی کے گمان میں بھی نہ ہوں۔ زہرا کا شعور ان باتوں کو قبول تو نہ کرتا مگر اس کے لاشعور میں ایک نامعلوم سی کسک باقی رہ جاتی جو آہستہ آہستہ بے چینی یا خواہش کی صورت اختیار کر لیتی ــــ کلیجے میں اُبال سا اٹھا۔ اس نے نقاب منہ میں ٹھونس کر سانس روک لیا۔ جمیل کے پاس بیٹھ کر اور اتنی بھیڑ سے گزرتے ہوئے کھانسنا اسے اچھا نہیں لگا۔ مگر وہ سانس کب تک روکے رہتی یہ اس کے اختیار میں کہاں تھا۔ کھانسی آ ہی گئی۔ حلق سے کلیجے تک زہر سا پھیل گیا۔ صبح فجر کی نماز کے لیے جب اس نے ٹھنڈے پانی سے وضو کیا تھا تو کھانسی کا ایک طویل دورہ پڑا تھا۔ پھر دیر تک کھانسنے کے بعد اس نے تھوکا، تو چڑیا کی کلیجی جیسی پھٹک زمین میں چپٹ گئی تھی۔ اس نے پھٹک کو مٹی کی تہہ میں چھپا دیا تھا، اور بستر پر پڑ کر دیر تک ہانپتی رہی تھی۔ اماں نے سلام پھیر کر آواز دی تو وہ جلدی سے اٹھ گئی تھی تاکہ اماں اس کی کیفیت بھانپ نہ لیں۔

" اماں نے کتنی جلدی روانہ کر دیا تھا، صبح صبح چلی جاؤ ورنہ چہل پہل شروع ہو جائے گی اور جو بھی ملے گا وہ یہی پوچھے گا ــــ بہن کو کہاں لیے جا رہے ہو۔ جیسے بہن نہ ہوئی جھٹکے کی بکری ہو گئی۔"

بعد میں وہ کسی چیز کو غور سے دیکھ ہی نہ سکی۔ کھانسی کے دوران اس نے جن چیزوں کی جھلکیاں دیکھیں وہ دھندلی اور تھرتھراتی ہوئی معلوم ہوئیں۔

"خیر، اگر واپسی پر شام نہ ہو گئی تو انھیں دوبارہ دیکھ لیں گے۔" اس نے سوچا۔

رکشا ایک موڑ پر رک گیا۔ یہ ایک صاف ستھرا علاقہ تھا۔ یہاں خاموشی تھی مگر گاؤں کی سی خاموشی نہیں بلکہ ایک باوقار خاموشی۔ کشادہ بنگلے، پورٹیکو میں کھڑی ہوئی قیمتی گاڑیاں ــــــ سرخ

پھولوں کی قبا پہنے ہوئے گل مہر کے درخت ـــــ جیسے یہ سب اسی خاموشی کے اہتمام کے لیے تھا۔ ذرا دُور پر ایک اونچی سی عمارت تھی۔ انتہائی اونچی عمارت ـــــ اس نے سر اُٹھا کر اس بلند و بالا عمارت کو اس کی انتہا تک دیکھنے کی کوشش کی۔ "اف اتنی اونچی" اس نے خوشگوار حیرت کے ساتھ سوچا۔ "اس کی آخری منزل پر جا کر کتنی دُور تک دیکھا جا سکتا ہوگا۔ مگر ـــــ" اسے تعجب ہوا۔ "اس پر لوگ کس طرح چڑھتے ہوں گے؟ کیا انھیں ڈر بھی نہیں لگتا ہوگا؟ بارشیں ہوتی ہیں، اتنی تیز تیز آندھیاں آتی ہیں اور یہ گرتی نہیں؟" پھر ذرا توقف کے بعد اس نے سوچا: "کب تک کھڑی رہے گی؟ ایک نہ ایک دن تو گر ہی جائے گی۔"

جمیل نے رکشا والے کو پیسے دیئے پھر اس کی طرف دیکھتے ہوئے کہا۔ "اب اترو گی یا رکشے پر ہی بیٹھی رہو گی۔"

وہ دھم سے کود پڑی۔ برقعہ پیروں میں الجھ گیا۔ رکشے کا ہڈ نہ پکڑ لیتی تو منھ کے بل گر جاتی۔ جمیل ترچھی نگاہ سے اس کی طرف دیکھتے ہوئے کلینک میں داخل ہو گئے۔ برآمدے کی سیڑھیوں پر احتیاط کے ساتھ قدم رکھتی ہوئی وہ بھی کلینک میں داخل ہوئی۔

"یہاں بیٹھ جاؤ" یہ جمیل نے ایک خالی کرسی کی طرف اشارہ کیا۔ وہ سعادت مندی کے ساتھ جلدی سے بیٹھ گئی، کہ رکشے پر جو غلطی ہوئی تھی اس کی تلافی ہو جائے۔ جمیل نے اندر جا کر کمپاؤنڈر سے کوئی بات کی پھر اس سے یہ کہہ کر باہر چلے گئے کہ ابھی آتا ہوں۔ اس نے لمبا سا سانس لیا اور کرسی کی ٹیک لگا لی ـــــ کلینک میں زیادہ تر عورتیں، لڑکیاں اور بچے بیٹھے تھے۔ ان میں بعض کی سمٹی ہوئی جسامت، مدقوق چہرے اور حلقوں سے جھانکتی ہوئی بڑی بڑی بے آب آنکھیں بیماری کا پتہ دے رہی تھیں لیکن بعض کی بیماری ظاہر نہیں ہو رہی تھی۔ ایک تندرست عورت جو شاید کسی مریض کو لے کر آئی تھی، منھ پر رومال رکھے اس طرح بیٹھی تھی جیسے ذرا سی بے احتیاطی سے بیماری اس کے منھ میں داخل ہو جائے گی۔ کنارے کی کرسیوں پر بیٹھے ہوئے مرد اخبار پڑھ رہے تھے۔ دو تین برآمدے میں ٹہل رہے تھے۔ "عورتیں ایک جگہ قرار کے ساتھ بیٹھی رہتی ہیں مگر مرد لوگ نہیں بیٹھ پاتے ـــــ کس قدر گرمی ہے۔" اس نے سوچا۔ پیشانی اور کنپٹیوں پر پسینہ جمع ہو کر چیونٹیوں کی طرح رینگتا ہوا گردن کی طرف آتا اور گردن میں لپٹے ہوئے ڈوپٹے میں جذب ہو جاتا۔ اس نے نقاب سے پسینہ پونچھا تو اس کا جی بُرا ہو گیا۔

"نقاب میں کیسی بو آرہی ہے۔ برقع بہت دنوں سے دُھلا بھی تو نہیں۔ آخر کوئی کہاں،

تک دھوئے، کیا کیا کرے ۔ ویسے ہی روزانہ اتنا کام دھندا ہوتا ہے کہ آندھی روگ آجاتا ہے۔ اماں بیچاری میراکتنا ہاتھ بٹاتی ہیں۔ جب سے بیماری ظاہر ہوئی ہے کوئی ایسا کام نہیں کرنے دیتیں جس سے تکلیف بڑھ جائے۔ وزن تو اُٹھانے ہی نہیں دیتیں۔ میں نے سِل اٹھائی نہیں کہ وہ آنکھیں پھاڑ کے چیخیں ——— "آخر تم چاہتی کیا ہو؟ یہ بیماری اور اتنی بڑی سِل ——— جاڑوں بھر اماں نے مجھے برتن نہیں دھونے دیئے اسی لیے تو ہاتھوں کی جلد پہلے سے کچھ اچھی ہوگئی ہے مگر ان کی سختی اور پیلاہٹ روز بہ روز بڑھتی ہی جا رہی ہے ۔"

اس نے ہاتھ نقاب کے اندر کر کے غور کیا۔ چھپکلی کے پیٹ کی سی پیلی پیلی انگلیاں اسے اچھی نہیں لگیں۔

"جب عذرا کی شادی ہوئی تھی اور اس کے ہاتھوں میں مہندی لگی تھی تو اس کے گدرائے ہوئے ہاتھوں کی انگلیاں کتنی اچھی لگ رہی تھیں۔ جو بھی لڑکی آتی اس کے ہاتھ ضرور دیکھتی۔ اب اس نے ناخن بڑھالیے ہیں اور ان میں طرح طرح کی نیل پالش لگائے رہتی ہے ۔ میں ناخن بڑھالوں تو میرے گھر میں کوئی میرے ہاتھ کا پانی بھی نہ پیئے ۔ ناخن تو خیر بڑھانا بھی نہیں چاہیے، کھانا پینا سب مکروہ ۔ عذرا تو آٹا تک گوندھتی ہے اور سب لوگ اس کی پکائی ہوئی روٹی کھاتے ہیں۔ اس کی تو خیر بات ہی دوسری ہے وہ تو پتہ نہیں کیا کیا کرتی ہے ۔ شادی سے پہلے بھی وہ کتنی آزادی کے ساتھ رہتی تھی ۔ جو جی چاہتا پہنتی اوڑھتی، جس کے گھر جانے کو جی چاہتا چلی جاتی ۔ ان باتوں پر ہنستی رہتی جن پر نہیں ہنسنا چاہیئے ——— مگر اس کے گھر میں کوئی کچھ نہیں کہتا۔ عادل سے اس کی کتنی لڑائیاں ہوتی تھیں مگر وہ ہار نہیں مانتی تھی، اپنی بات منوا کے ہی چھوڑتی۔ شادی کے بعد ذرا بدل گئی ہے مگر اب بھی گھر آتی ہے تو کوئی نہ کوئی ہنگامہ کھڑا کر دیتی ہے ۔"

اور ایک اس کا گھر تھا کہ جیسے گھر نہ ہوا مدرسہ ہو گیا۔ ذرا سی لغزش ہوئی نہیں کہ ڈانٹ پڑی۔ کسی طرف سے اماں کی آواز آتی۔

"زہرا دوپٹہ ٹھیک کرو ۔"

کبھی ابا پیار بھرے لہجے میں کہتے ۔" بیٹی اتنی زور زور سے نہ بولا کرو، آواز کا پردا بھی لازم ہے ۔"

کبھی جمیل جھنجھلاتے "بے وقوف ــــ تجھے سمجھ کب آئے گی!"

خفگی کسی سے ہے اور غصہ اس پر اتر رہا ہے۔ زہرا کیا تھی بیمار بلّی تھی کہ جس کے پاس سے گزری وہ ڈر ڈر پھٹ پھٹ کرنے لگا۔ ابّا تو خیر اپنی مصروفیتوں اور ذمہ داریوں میں اکثر اسے بھول جاتے مگر جمیل تو جیسے اس کی پاسبانی کے لیے ہی پیدا ہوئے تھے۔

"یہاں کیوں کھڑی ہو ــــ، اتنی تیز تیز کیوں چلتی ہو ــــ، دروازے پر قدم نہ رکھ دینا ــــ، بے وقوف!"

جب سے جمیل کو ملازمت مل گئی تھی وہ صبح شہر چلے جاتے اور رات گئے لوٹتے۔ اس درمیان اسے ایک اطمینان کا سا احساس رہتا۔ مگر کچھ دنوں کے بعد عدیل پر پُرزے نکالنے لگا۔ وہی جمیل کی سی خاصیتیں اس میں بھی پیدا ہوتی جارہی تھیں۔ حالانکہ عدیل زہرا سے دو برس چھوٹا تھا لیکن وہ اس پر حاوی رہتا۔ عدیل کی بے جا باتوں پر وہ اکثر اس سے الجھ بیٹھتی مگر پیش نہ پاتی۔ ابّا تو خیر اس کی حمایت کرتے مگر اماں عدیل کی ہاں میں ہاں ملاتیں ــ "ٹھیک ہی تو کہتا ہے۔ لڑکی ذات کو سختی میں نہیں رکھا جائے تو بے باجو ناچے گی۔ شکیلہ کو دیکھو ــ! زیادہ ڈھیل کا کیا نتیجہ نکلا۔ گھر والے آنکھوں پر پٹیاں باندھ کر بیٹھ سکتے ہیں مگر سسرال والوں کو کیا پڑی تھی جو وہ جا و بے جا برداشت کرتے۔" اور سچ پوچھو تو کوئی جان بوجھ کر مکھی نہیں نگلتا۔ اب مائیکے میں ایک بچے کے ساتھ پڑی سڑ رہی ہیں۔"

"اور ثریا باجی ــــ! وہ سوچتی۔" ثریا باجی کے ماں باپ نے تو انھیں بڑی سختیوں میں رکھا۔ وہ تو کبھی بے باجو بھی نہ ناچیں۔ سسرال میں سب کی خوب خدمتیں کیں۔ ہونٹوں سے اُف نہیں کی، پھر ــ؟ ثریا باجی میکے میں پڑی کیوں سڑ رہی ہیں؟

پہلے ثریا باجی کتنی اچھی لگتی تھیں، جیسے اللہ میاں نے انہیں اپنے ہاتھ سے بنایا ہو۔ جب ہنستی تھیں تو لگتا تھا جیسے اُجالا سا ہو گیا ہو اور اب ہنستی ہیں تو لگتا ہے جیسے ــــــ رو رہی ہوں۔

بے چاری ثریا باجی۔ اور ہاں ــ" اسے خیال آیا۔ یہاں مکھیاں تو دکھلائی ہی نہیں دے رہی ہیں۔ اچھا ہی ہے جو نہیں ہیں۔ کمبخت ماری ہوتیں تو بیٹھنا دوبھر کر دیتیں۔ شہروں میں ہوتی بھی کم ہیں، پتہ نہیں کیوں۔ یہاں گندگی جو نہیں ہوتی۔ مچھر بھی نہیں ہوتے ہوں گے۔ یا ہوتے ہی ہوں گے، یہاں رہنے والے ہی جانیں۔ یہ لیجیۓ" اسے ہنسی آ گئی۔ ایک مکھی فرش پر بیٹھی ہاتھ مل رہی تھی۔

ایک آدمی ذرا ذرا دیر کے بعد اخبار کے صفحات پلٹتا اور کنکھیوں سے اس کی طرف دیکھنے لگتا۔ اسے بڑی نفرت کا احساس ہوتا ”اب اس کی طرف دیکھوں گی ہی نہیں“ اس نے سوچا، اور برآمدے سے باہر دیکھنے لگی۔

”جب کوئی مرد اس طرح گھور کے دیکھتا ہے تو جی چاہتا ہے کمبخت کی آنکھیں پھوڑ دوں۔ پتہ نہیں بھائی جان کہاں گئے؟ یہاں اتنی گرمی میں بیٹھ کر کرتے بھی کیا۔ کسی پیڑ کے نیچے کھڑے سگریٹ پی رہے ہوں گے۔ اب وہ سگریٹ بہت پینے لگے ہیں۔ بہت دن پہلے، جب بھائی جان چھپ چھپ کر سگریٹ پیتے تھے اور میں ان کے کمرے میں جاتی تھیں تو وہاں عجیب سی لبساندسی آتی رہتی تھی، اور پھر ایک دن ان کا بستر بہاتے وقت ان کے تکیہ کے نیچے سگریٹ کی ڈبیا ملی تھی، میں نے اسے سونگھا تھا تو کیسا جی متلانے لگا تھا۔ اس دن میں سمجھ گئی تھی کہ ان کے کمرے میں لبساندسی کیوں بسی رہتی ہے۔ عذرا مجھ سے بھائی جان کے بارے میں پوچھا کرتی تھیں۔ کمرے میں کیا کرتے رہتے ہیں؟ سگریٹ پیتے ہیں کہ نہیں؟ ان کی کتابوں میں تم کو کبھی کسی لڑکی کا فوٹو تو نہیں ملا ——؟ شروع میں اسے سب کچھ بتلا دیا کرتی تھی، مگر بعد میں جب اماں نے سختی سے منع کر دیا کہ گھر کی کوئی بات عذرا سے مت بتلایا کرو تو میں اس کے سوالوں پر یا تو چڑ جاتی یا غلط سلط جواب دے دیا کرتی۔ مگر عذرا کو جانے کیسے وہ سب باتیں خود بہ خود معلوم ہو جاتی تھیں جو مجھے بھی معلوم نہیں ہو پاتی تھیں۔ بہت دنوں تک تو مجھے یہی نہیں معلوم ہو سکا تھا کہ وہ بھائی جان کے بارے میں کیوں پوچھا کرتی ہے، مگر دھیرے دھیرے سر ساری باتیں سمجھ میں آ گئیں۔ پھر بھائی جان بھی بدلنے لگے۔ پہلے عذرا گھر آتی تھی تو انھیں جیسے خبر ہی نہیں ہوتی تھی اپنے کام میں لگے رہتے تھے مگر بعد میں یہ ہوا کہ ادھر عذرا گھر میں آئی نہیں کہ بھائی جان کو پیاس لگنے لگی۔ وہ اپنے کمرے سے نکلتے، گھڑونچی کے پاس جا کر کٹورے میں پانی انڈیلتے۔ پانی کٹورے سے چھلک کر زمین پر ضرور گرتا اور گھڑے سے ایسی آواز پیدا ہوتی جیسے ٹوٹ گیا ہو۔ اماں باورچی خانے میں جل بھن رہی ہوتیں وہیں سے چیختیں —— گھر میں ایک کورا گھڑا اچھا ہے اسے بھی ناپید کر دو۔ بھائی جان کو تو جیسے کچھ سنائی ہی نہیں دیتا۔ وہ کٹورا منھ میں لگاتے اور پلکوں کو خوب اوپر تک اٹھا کر عذرا کی طرف دیکھتے۔ اس وقت وہ ذرا سا پانی پیتے اور چھلکاتے زیادہ۔ پھر بچا ہوا پانی زمین پر چھپاک سے پھینک کر کٹورے کو گھڑے پر اوندھا کر خوب گہری سانس لیتے جیسے زیادہ پانی پی گئے ہوں۔ پھر بھائی جان کمرے میں جاتے وقت عذرا کو خوب غور سے دیکھتے۔ عذرا بھی خاموش ہو کر انہیں دیکھنے لگتی۔ میں انجان بن کر ادھر ادھر دیکھنے

لگتی۔ پھر اماں کی آواز آتی ــــ "کہاں مر گئیں زہرا!" میں دوڑتی ہوئی اماں کے پاس جاتی۔ اماں مجھے گھور کے دیکھتیں اور کہتیں ــــــ اب تم کو دنیا جہان کی کچھ خبر ہے کہ نہیں۔ میں جلدی جلدی کوئی کام کرنے لگتی۔ پھر اماں دبی زبان سے پوچھتیں ــــــ "عذرا کیا پوچھ رہی تھی؟"

"کچھ بھی نہیں" ــــــــ میں جواب دیتی۔

پھر وہی کچھ بھی نہیں ــــــ وہ دانت پیس کے حلق سے آواز نکالتیں۔ اتنی دیر سے منہ جوڑے خاموش بیٹھی تھیں؟ پھر ہمیشہ کی طرح کہتیں ــــــ خبردار جو اس سے کوئی بات بتلائی جلتے چمٹے سے زبان کھینچ لوں گی۔"

اماں بھی خوب ہیں۔ بھلا میرے گھر میں ایسے کون سے خزانے چھپے ہوئے ہیں جن کے بارے میں عذرا سے بتلا دیتی اور ایسے کون سے راز تھے جن کے کھل جانے سے طوفان آجاتا۔ ہاں ــــ اب جو میرے سینے میں ایک راز پل رہا ہے وہ تو کسی سے بتلائے بغیر بھی اک نہ اک دن کھل ہی جائے گا۔"

کچھ دیر کے بعد جمیل واپس آگئے۔ ان کے چہرے پر پریشانی کے آثار تھے جیسے وہ کسی تکلیف میں مبتلا ہوں۔ پشت پر ہاتھ باندھے وہ کچھ دیر تک ٹہلتے رہے۔ پھر زہرا سے ذرا اک فاصلے پر بیٹھ گئے۔ "بھائی جان میرے برابر والی کرسی پر بھی تو بیٹھ سکتے تھے۔" اس نے سوچا "عذرا کی شادی کے بعد بھائی جان زیادہ بجھے بجھے رہنے لگے ہیں۔"

اب کلینک میں چند مریض رہ گئے تھے۔ زہرا کو جس کی شکل سے نفرت سی ہوگئی تھی وہ آدمی جا چکا تھا اور وہ عورت بھی جا چکی تھی جس کی قمیص کے دامن پہ ریشم کی کڑھائی کا خوبصورت ڈزائن بنا ہوا تھا۔ زہرا نے اس ڈزائن کو مختلف زاویوں سے دیکھا تھا مگر فاصلے کی وجہ سے وہ سمجھ نہیں سکی تھی کہ ڈزائن مشین سے بنایا گیا تھا یا ہاتھ سے۔

"خیر" اس نے سوچا "گھر جا کے ویسا ہی ڈزائن بناؤں گی ضرور۔"

اک طویل جماہی سے اس کی کنپٹیاں جنچ سی گئیں اور درد کی لہر جبڑوں کو چیرتی پھاڑتی گزر گئی۔

توبہ ہے۔ یہاں بیٹھے بیٹھے تو جیسے زندگی گزر جائے گی۔ کیسا جی گھبرا رہا ہے۔ صبح سے کچھ کھایا بھی "تو" نے کیا خطا کی تھی جو بے چارے کو اوپر ٹانگ دیا۔ ایک پیالی چائے کے ساتھ آدھی چپاتی کھا کے چل پڑی تھی۔ یہ بھی نہیں کہ بھائی جان کوئی چیز لے آئیں اور کہیں تم کو بھوک لگ رہی ہوگی۔ لیؤ کھائیو۔ بھائی جان کو

بھی تو بھوک لگ رہی ہو گی ۔

باہر ہوا چل رہی تھی ۔ اُونچے اور گھنے درختوں کی شاخیں اس طرح جھوم رہی تھیں جیسے انھیں خوب زور کی ہنسی آرہی ہو ۔

"یہ گل مہر کے پیڑ ہیں" اس نے سوچا ۔ "کتنے ڈھیر سارے پھول لگے ہیں ان میں ۔ اور ایک پیڑ میرے گھر میں لگا ہوا ہے ۔ گولہڑ کا پیڑ ـــــ کمبخت میں پھول ہیں نہ پتیاں ۔ ٹنڈ منڈ ۔ دن رات سڑے ہوئے گولہڑ ٹپکتے رہتے ہیں ۔ کوّے اور مینائیں ہگتی رہتی ہیں ۔ محلے کے لڑکوں کو بھی کہیں ٹھکانہ نہیں ملتا ۔ جب نظر اٹھاؤ دیواروں پر اچکتے پھاندتے دکھلائی دیتے ہیں ۔ جب تیز تیز ہوائیں چلتی ہیں تو کچے گولہڑ آ آ کے کیسے بدن پر لگتے ہیں ۔ جیسے کسی نے چٹکی لے لی ہو ـــــ ابا کے جب گولہڑ لگتا ہے تو وہ بلبلا جاتے ہیں اور سر اوپر اٹھا کے کہتے ہیں ـــــــ جی بھر کے کرلو حرامی پن ۔ بہت جلد تمھارا نام ونشان مٹا دوں گا ۔ ابا کی اس بات پر سب کیسے منھ چھپا چھپا کے ہنستے ہیں ۔"

اس نے نقاب سے پیشانی کا پسینہ پونچھا اور چہرے پر لٹکتی ہوئی بالوں کی لٹ اوپر کرتے ہوئے سوچا ۔

"میرے بال کتنے خشک اور سخت ہو گئے ہیں ۔ سردیوں میں اماں نہانے نہیں دیتی تھیں ۔ اب گرمیاں آگئی ہیں ، روز نہایا کروں گی ۔ کس قدر حبس ہے ۔"

اس کا جی چاہا برقع اتار کے کنارے رکھ دے اور پنکھے کے نیچے ٹھنڈے فرش پر بیٹھ کر خوب لمبے لمبے سانس لے کہ پھیپھڑے ہوا سے بھر جائیں ۔

"کبھی کبھی اس برقع سے کس قدر الجھن ہونے لگتی ہے جیسے کوئی سزا بھگت رہے ہوں ۔ جب عذرا کی شادی ہو گئی تو اس نے برقعہ اتار کے سات تہوں میں رکھ دیا ، اور اب ایسی دندناتی پھرتی ہے جیسے کبھی برقعہ اوڑھا ہی نہ ہو ، اس گلی سے اُس گلی ۔ اُس گلی سے اِس گلی ۔ کوئی اس کو ٹوکتا بھی نہیں ۔ ٹوکتے تو اپنی بہو بیٹیوں کے شجرے نکلوائے ۔ کوئی مجھ سے کہے برقعہ اُتار دو تو میں کبھی نہ اُتاروں ۔ بدن کے ابھاروں کو سب کے سامنے اُچھالتی پھروں ــــــ ؟ توبہ ہے ۔ مجھے تو سوچ کر ہی شرم آتی ہے ۔"

اب کے کمپاؤنڈر نے نام پکارا تو زہرا کے سامنے بیٹھا ہوا ایک نوجوان چونک کر کمپاؤنڈر کی طرف دیکھنے لگا ۔ دوسرا آدمی اُٹھ کر اندر چلا گیا ۔ نوجوان کرسی کی پشت پر سر ٹیک کر دوبارہ اونگھنے لگا ۔ اب وہاں جمیل اور زہرا کے علاوہ یہی مدقوق نوجوان رہ گیا تھا ۔ جو انتظار کی شدّت سے مزید سوکھتا جا رہا تھا ۔

"اگر بھائی جان قریب نہ بیٹھے ہوتے تو ذرا دیر کے لیے نقاب اوپر کر لیتے ۔ کچھ تو منھ میں ہوا

لگتی۔ ایسے سوکھے سڑے مردوں کے سامنے نقاب پلٹ دینے میں کیا ہرج ـــــ ایک بار ماموں نے کہا تھا۔ اب برقعے کا رواج ختم ہوتا جا رہا ہے۔ بھئی میں نے تو اپنی کسی بیٹی کو برقعہ نہیں اڑھایا' اور اب کون اڑھاتا ہے۔ دنیا کہاں سے کہاں پہنچ گئی۔ لڑکیاں نوکریاں کر رہی ہیں، پولیس اور فوج میں بھرتی ہو رہی ہیں اور ایک آپ لوگ ہیں کہ اپنی بیٹیوں کو برقعوں میں لپیٹے بیٹھے ہیں۔"

"اجی ہاں ـــــ نوکریاں کر رہی ہیں' پولیس اور فوج میں بھرتی ہو رہی ہیں اور کیا کیا کر رہی ہیں کچھ یہ بھی خبر ہے آپ کو ـــــ؟" ابا نے چڑ کر کہا۔

"آپ لوگ تو ہمیشہ برے پہلو پر ہی نظر رکھتے ہیں ـــــ ماموں نے کہا۔

"ہاں ہاں' ٹھیک ہے' ہم لوگ جو بہتر سمجھتے ہیں وہی کرتے ہیں۔ آپ اپنی بیٹیوں کا برقعہ اتار دیجئے چاہے ننگا نچایئے، میری بیٹی جس طرح رہ رہی ہے اسی طرح رہے گی۔" ابا نے خوب غصے سے ماموں کی طرف دیکھ کر کہا۔

"میں اپنی بیٹیوں کو ننگی نچاتا ہوں ـــــ؟" ماموں کی آواز حلق میں پھنس گئی۔

"اور نہیں تو کیا۔" بھائی جان کو بھی غصہ آ گیا۔ "آپ کون ہوتے ہیں ہمارے معاملات میں دخل دینے والے؟"

"جمیل تم خاموش رہو۔" اماں نے منہ پر انگلی رکھ کے آہستہ سے کہا۔

"کیوں خاموش رہوں؟" بھائی جان نے زور سے کہا تو اماں خاموش ہو گئیں۔ وہ کبھی بھائی جان سے زبان نہیں لڑاتی تھیں کہ جوان لڑکوں سے زبان لڑانا اپنی عزت خاک میں ملانا ہے۔ ماموں خاموشی کے ساتھ چلے گئے۔ وہ دن اور آج کا دن انہوں نے میرے گھر میں قدم نہیں رکھا۔ اب کی عید میں بھی نہیں آئے۔ اماں نے جا کے معافی تک مانگی مگر وہ یہی کہتے رہے ـــــ اپنی بیٹیوں کو ننگی نچانے والے شریف گھرانوں میں نہیں جایا کرتے ـــــ جب ماموں گھر آتے تھے تو کتنا اچھا لگتا تھا۔"

کمپاؤنڈر نے زہرا کا نام پکارا تو اس کے دل کی دھڑکن تیز ہو گئی اور بدن تھرتھرانے لگا۔ جیسے اکثر نیند میں چونک کر تھرتھرانے لگتا تھا، اور دل کی دھڑکن تیز ہو جایا کرتی تھی۔ پسیجے ہوئے پیروں میں سینڈل جماتی ہوئی وہ جمیل کے ہمراہ ڈاکٹر کے چیمبر میں گئی۔

"بھائی جان بیٹھ جائیں تو میں بھی بیٹھوں۔" اس نے سوچا۔

"بیٹھئے "، ڈاکٹر نے کرسی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے انتہائی نرمی کے ساتھ کہا۔ وہ کرسی پر بیٹھ گئی۔

ڈاکٹر کے قریب ایک خوبصورت لڑکی بیٹھی تھی۔ لڑکی کے نقش و نگار ڈاکٹر کے نقش و نگار سے مشابہ تھے۔ دونوں نے استفہامیہ نظروں سے اس کی طرف دیکھا۔

"نقاب اُوپر کرلو" جمیل نے کہا۔ اس نے نقاب ہٹادی۔

"جی"؟ ڈاکٹر جمیل سے مخاطب ہوا۔

جمیل نے اس کی بیماری سے متعلق کچھ باتیں اپنے طور پر بتائیں لیکن بعض باتیں ایسی تھیں جو وہ نہیں جانتے تھے مثلاً سینے میں کس طرح کا درد ہوتا ہے۔ کس وقت زیادہ درد ہوتا ہے، رات کو نیند کتنی دیر میں آتی ہے۔ آتی بھی ہے یا نہیں۔ صبح سے شام تک خون کی کتنی پھٹکیاں نالی میں بہہ جاتی ہیں، کھانے کا مزا کیسا ہوتا ہے اور ——————— بہت سی باتیں، جو دوسرا نہیں بتا سکتا تھا، سوائے اس کے جو خود اس کیفیت میں مبتلا ہو۔

"اب یہی دیکھو" اس نے سوچا۔ "بھائی جان بتلا رہے ہیں کہ بیماری کا سلسلہ ایک سال پہلے شروع ہوا تھا مگر بیماری کو ڈیڑھ سال ہوگئے"

"آپ بتایئے" ڈاکٹر نے زہرا سے کہا۔

"اب میں بھائی جان کے سامنے کیسے بتلاؤں" وہ اُلجھن میں پڑ گئی۔

"ہاں، ہاں، کہیئے" ڈاکٹر نے تسلی دی۔

وہ خود کو سنبھال سنبھال کر، اکھڑے لہجے میں حال بتانے لگی۔ بعض کیفیات ایسی تھیں جن کے اظہار سے وہ خود قاصر تھی۔

حال سننے کے بعد ڈاکٹر اس کے پاس آکر معائنہ کرنے لگا۔ معاون لڑکی بھی اس کے قریب آگئی۔ معائنہ کے دوران معاون لڑکی کے استفسار پر ڈاکٹر اسے انگریزی میں جواب دیتا رہا۔

"آپ کے گھر میں کسی کو ٹی بی ہے"؟ ڈاکٹر نے جمیل سے پوچھا۔

"جی نہیں" جمیل نے جواب دیا۔

"خاندان میں کسی اور کو۔۔۔"؟

"نہیں، کسی کو بھی نہیں" جمیل نے جواب دیا۔

"بھائی جان کو یاد ہی نہیں" زہرا نے سوچا "دادی کو شاید ٹی بی ہی تو تھی جبھی تو رات دن کھانستی رہتی تھیں اور سوکھ کے کانٹا ہوگئی تھیں"

"اس سے پہلے کسی کو کنسلٹ کیا تھا؟" ڈاکٹر نے پوچھا۔

"جی ہاں" جمیل نے بتایا۔ "قصبہ کے ایک سرکاری اسپتال میں کچھ دن علاج کیا تھا"

ڈاکٹر نے معاون لڑکی کی طرف دیکھا پھر دونوں کے چہروں پر تمسخر آمیز مسکراہٹ بیدار ہوئی۔

"جب کیس بگڑ جاتا ہے تو آپ لوگ پیشنٹ کو لے کر شہر کی طرف بھاگتے ہیں" ڈاکٹر نے درشت لہجے میں کہا۔ "فی الحال کچھ دوائیں لکھ رہا ہوں یہ کھلایئے ایکسرے اور بلڈ رپورٹ لے کر ایک ہفتہ کے بعد آیئے گا۔ ان کو لانے کی ضرورت نہیں"

"ڈاکٹر صاحب! یہ پرہیز نہیں کرتی" جمیل نے کہا۔

ڈاکٹر نے چشمہ کے اوپر سے جھانک کر زہرا کی طرف دیکھا۔ "کیوں بی بی! آپ پرہیز نہیں کرتیں"؟ وہ شرما گئی۔

ٹھیک ہے، پرہیز نہیں کرتیں تو نہ کیجئے مگر دوا ضرور کھایئے ___ دوا تو کھالیں گی"؟

"جی" اس نے سر کو جنبش دی۔

"پرہیز بھی کر لیجئے، تو جلدی ٹھیک ہو جایئے گا" ڈاکٹر انتہائی نرمی کے ساتھ پرہیز سے متعلق ہدایات دینے لگا۔

ڈاکٹر کا اس انداز سے باتیں کرنا اور ہدایات دینا اسے اچھا لگا، جیسے وہ باتیں نہ کر رہا ہو بلکہ لوری دے رہا ہو۔

"یہ بالکل ماموں جان کی طرح باتیں کرتے ہیں" اسے ماموں جان یاد آگئے۔

کلینک سے باہر نکلنے کے بعد جمیل ٹھٹھک کر رک گئے "تم باہر چلو میں آتا ہوں" انہوں نے زہرا سے کہا، اور اندر چلے گئے۔ وہ باہر آ کر گل مہر کے پھول دیکھنے لگی۔ سرخ پھولوں سے لدی ہوئی گل مہر کی شاخیں تیز ہوا سے اسی طرح جھوم رہی تھیں۔

کچھ دیر کے بعد جمیل باہر آ گئے۔ اس نے استفہامیہ نظروں سے ان کی طرف دیکھا۔ جمیل کا چہرہ تردد

سے بوجھل تھا۔

"بھائی جان مجھے یہاں چھوڑ کے ڈاکٹر کے پاس کیوں گئے تھے ___؟"

اس نے سوچا۔ "شاید کچھ پوچھنے گئے ہوں گے۔" ڈاکٹر نے پتہ نہیں ان سے کیا بتلایا ہوگا۔"

کلینک سے لیبارٹری جاتے وقت وہ اک تشویش میں مبتلا رہی۔ بس یہی خیال کہ ڈاکٹر نے پتہ نہیں بھائی جان سے کیا بتلایا ہوگا۔ آخر کچھ دیر کے بعد اس نے پوچھ ہی لیا۔ "ڈاکٹر صاحب کیا کہہ رہے تھے؟"

"کچھ نہیں۔" جمیل نے اطمینان کے ساتھ جواب دیا۔ "کہنے لگا کہ ایکسرے اور خون کی رپورٹ دیکھنے کے بعد ہی کچھ بتا سکے گا۔ اب ایک ہفتہ کے بعد پھر آنا پڑے گا۔" جمیل نے خود کلامی کے انداز میں کہا۔

وہ جمیل کے جواب سے مطمئن نہیں ہوئی۔ ہمیشہ کی طرح اک خیال اسے دیر تک پریشان کرتا رہا۔

جب کمپاؤنڈر نے اس کی انگلی میں پن چبھوئی تو تشویش کا احساس تکلیف کی تہہ میں اتر گیا۔ اس نے انگلی پر نظر ڈالی۔ کمپاونڈر اس کی انگلی سے اس طرح خون نچوڑنے کی کوشش کر رہا تھا جیسے بھوکی بکری کے تھن سے دودھ دوہ رہا ہو۔ اس نے منہ پھیر لیا۔ جمیل سہارا نہ دیتے تو وہ چکرا کے گر جاتی۔ خون دینے کے بعد وہ کرسی پر بیٹھ گئی۔ جمیل نے اس کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے کر اسپرٹ لگائی۔ جمیل کے ہاتھوں کے نامعلوم سے لمس نے اس کے بدن میں جھرجھری سی پیدا کر دی۔

"میں لگا لوں گی۔" اس نے کہا۔ جمیل نے اسے پھریری دے دی۔ وہ آہستہ آہستہ انگلی پر اسپرٹ لگانے لگی۔

کمپاؤنڈر دوبارہ اس کے پاس آیا۔ "اندر آیئے۔" اس نے کہا۔ وہ جمیل کے ہمراہ دوسرے کمرے میں گئی۔

"یہ ہٹا دیجیے۔" کمپاؤنڈر نے برقعہ کی طرف اشارہ کیا۔ اس نے سوالیہ نظروں سے کمپاؤنڈر کی طرف دیکھا۔

"برقعہ اتار کے مجھے دے دو۔ ایکسرے ہوگا۔" جمیل نے کہا۔

اس نے بدحواسی کے ساتھ برقعہ اتار کے جمیل کی طرف بڑھا دیا۔ "دوپٹہ بھی دے دو۔"

اس نے پسینے سے بھیگا ہوا دوپٹہ گردن سے کھول کر جمیل کو دے دیا۔ جس وقت وہ ایکسرے مشین کے سامنے بے دست و پا کھڑی تھی، جمیل دیوار پر آویزاں کیلنڈر دیکھ رہے تھے۔ ان کے ہاتھ پشت

کی طرف تھے۔ دوپٹے کا ایک سرا ان کے ہاتھ سے چھوٹ کر پنکھے کی ہوا سے فرش پر اس طرح تھرتھرا رہا تھا جیسے نزع کی کیفیت میں مبتلا ہو۔

ایکسرے مشین آپریٹر نے اک بے نیازی کے ساتھ اس کے ہاتھ برابر کرتے ہوئے کہا۔ "بس اسی طرح کھڑی رہیے گا۔"

اس نے نظریں جھکا لیں اور اس طرح ساکت ہو گئی جیسے بے روح بدن تابوت میں رکھ دیا گیا ہو۔

"اماں بیماری سے زیادہ ان باتوں سے گھبراتی ہیں اسی لیے تو معمولی بیماریوں کو خاطر میں نہیں لاتیں۔ نانی تو اتنا گھبراتی تھیں کہ کبھی اسپتال ہی نہیں گئیں۔ بڑھاپے میں ان کو کیسی کیسی تکلیفیں اٹھانی پڑیں۔ تخت پر بیٹھ رہی تھیں ٹانگ میں کیل لگ گئی۔ پوری ٹانگ سڑتی چلی گئی۔ سب نے لاکھ کہا کہ کسی ڈاکٹر کو دکھلا دو۔ مگر نہیں مانیں، الٹے مشورہ دینے والوں کا منھ نوچ لیتیں ——— تم لوگ مجھے بے غیرتی کا جامہ پہنانا چاہتے ہو؟ غیر مردوں کو ٹانگیں دکھلاؤں؟ نا بابا نا ——— یہ دن دکھلانے سے پہلے خدا مجھے اٹھالے تو اچھا ہے ——— ماموں بہت دنوں تک حال کہہ کہہ کر دوا لاتے رہے۔ مگر ٹھیک ہونا تھا نہ ہوئیں۔ اور ایک دن بیماری انہیں لے کر چلی گئی۔ سب لوگ کہتے ہیں نانی کو ہڈی کی ٹی بی ہو گئی تھی۔ یہ ہڈی کی ٹی بی کیسے ہو جاتی ہے؟ اور تو اور سنا ہے عورتوں کے سینے میں کینسر کی گلٹیاں پڑ جاتی ہیں اور ان کے ابھار کاٹ دیئے جاتے ہیں۔ اے اللہ ہر عورت کو ایسی بیماریوں سے بچائیو!"

"سانس روک لیجیے۔" ایکسرے مشین آپریٹر نے کہا۔ اس نے جلدی سے سانس روک لیا۔

ایکسرے کرانے کے بعد جب وہ جمیل کے ہمراہ باہر آئی تو جمیل نے نامانوس سی نظروں سے اس کی طرف دیکھتے ہوئے پوچھا۔ "تم نے کبھی سینما ہال میں فلم دیکھی ہے؟"

اس نے جمیل کی طرف دیکھا۔ اس وقت ان کے چہرے پر شفقت آمیز مسکراہٹ تھی۔ اسے تعجب ہوا۔ "بھائی جان اس طرح پوچھ رہے ہیں جیسے مجھے جانتے ہی نہیں، بھلا میں نے سینما ہال میں فلم کہاں دیکھی۔ جب سے حاجی احمد چچا کے گھر میں ٹی وی آیا ہے، ایک آدھ بار تھوڑی بہت دیکھ لی ہے وہ بھی سب سے چھپ چھپا کر۔"

"نہیں۔" اس نے جواب دیا۔

"دیکھو گی؟" جمیل کے لہجے میں حد درجہ نرمی اور آنکھوں میں اک عجیب طرح کی چمک تھی۔

اسے فلم دیکھنے کا ایسا شوق نہیں تھا، بس اک اشتیاق سا تھا۔ ہم بھی دیکھیں کہ سینما ہال میں فلم کیسی لگتی ہے۔ اس کا جی چاہا کہ کہہ دے۔ ہاں دیکھوں گی۔ لیکن پھر خیال آیا" اماں نے چلتے وقت کتنی نصیحتیں کی تھیں، کہیں گھومنے نہ لگنا جو دیر ہو جائے۔ فرمائشیں نہ کرنے لگنا۔ اور دیکھو! انہوں نے بھائی جان سے کہا تھا ـــــــ اسے بھیڑ میں اکیلے نہ چھوڑ دینا ـــــــ ہاتھ پکڑے رہنا۔ اجالے اجالے لوٹ آنا، رات مت کرنا ـــــــ دیر ہو جائے گی تو اماں بہت خفا ہوں گی۔ بھائی جان سے تو شاید کچھ نہ کہیں مگر میری خبر لیں گی، اور ابھی پہنچ کر برتن بھی تو دھونا ہیں۔ صبح جھاڑو نہیں دی تھی۔ اماں کو فرصت نہ ملی ہو گی جھاڑو دینے کی تو جاکر جھاڑو بھی دینا ہو گی اگر مغرب سے پہلے پہنچ گئے۔"

"کیا خیال ہے"؟ جمیل نے پوچھا۔

"دیر ہو جائے گی، اماں ڈانٹیں گی۔" اس نے کہا۔

"اماں سے کہہ دیں گے ڈاکٹر کے ہاں دیر ہو گئی۔" جمیل نے مسکراتے ہوئے کہا۔

"اوں ہُنہ۔" اس نے انکار کیا۔

"خیر، تمھاری مرضی۔" اچھا چلو کسی ریسٹورنٹ میں بیٹھ کر لسّی پیتے ہیں۔"

"کھانسی آئے گی۔" اس نے کہا۔

"ہوں، یہ تو ہے۔" جمیل نے کہا۔ "پھر تم خود بتاؤ کیا کھاؤ گی؟"

آج بھائی جان اتنی اپنائیت سے بات کیوں کر رہے ہیں" اسے حیرت کا احساس ہوا۔ "فلم بھی دکھلانا چاہتے ہیں۔ پہلے تو ایسے کبھی بات نہیں کرتے تھے۔ بہرحال ـــــــ سچ تو یہ تھا کہ جمیل کی اس نرمی اور محبت نے اس کے باطن میں ایک ایسی کیفیت جگا دی تھی جس کے بعد بھوک کی خواہش رہ گئی تھی نہ پیاس کی۔ نقاب کے پیچھے اس کے خشک ہونٹوں کی پپڑیاں چپکیں اور آنکھیں نمناک ہو گئیں۔

"کچھ بھی نہیں کھاؤں گی بس جلدی سے گھر چلئے۔" اس نے رقت آمیز لہجے میں کہا۔

"اچھا تو پھر تھوڑے سیب خرید لیتے ہیں، بس میں کھا لینا۔" جمیل نے کہا۔

اسے ہنسی آگئی "اب میں بس میں سب سے چھپا کے سیب کھاؤں گی؟ ـــــــ آج بھائی جان کتنے بدلے نظر آرہے ہیں۔"

واپسی کے سفر میں جمیل نے کہا "کھڑکی کی طرف بیٹھ جاؤ۔"

"ادھر ہوا آتی ہے۔" اس نے کہا۔ حالانکہ اس وقت بڑا حبس تھا۔ اس کے انکار سے جمیل کے چہرے پر کسی قسم کا ردعمل ظاہر نہیں ہوا وہ اک اطمینان کے ساتھ کھڑکی کے پاس بیٹھ گئے۔

"یہ سیب پکڑو۔" انھوں نے پالی تھیں اس کی طرف بڑھائی اور سٹکنی دبا کر شیشے کا فریم اوپر چڑھا دیا پھر گریبان کے بٹن کھول کر کالر پشت کی طرف اچھال دیا ______ منھ زور ہوا تو جیسے شیشے کے اس طرف پر تولے کھڑی تھی بھرّا مار کے اندر آگئی۔

"بھائی جان جس راستے سے گئے تھے اسی راستے سے واپس آئے۔ وہی خوب اونچی سی عمارت ____ وہی بڑی سی پارک ______ گندی تصویروں والا سینما ہال ____ آہستہ آہستہ چلتا ہوا بڑا سا پنکھا، اور ____ وہی سب چیزیں جو جاتے وقت دیکھی تھیں۔ اب کوئی مجھ سے کہے کہ ڈاکٹر کے ہاں اکیلی چلی جاؤ تو میں بڑے آرام سے چلی جاؤں گی۔ پہلے بس سے اتر کے رکشے پر بیٹھوں گی۔ رکشے والے سے کہوں گی ______ مجھے وہاں لے چلو۔ کہاں ____؟ ہاں، نرالا ____ نگر۔ خوب اونچی سی عمارت کے پاس۔ پھر راستے میں سب چیزوں کو خوب غور سے دیکھتی رہوں گی۔ اگر کوئی چیز بھی کم ہوگئی یا کوئی نئی چیز نظر آگئی تو سمجھ جاؤں گی کہ رکشے والے کی نیت میں فتور آگیا ہے۔ شور مچا دوں گی ____ پھر جب رکشا اس اونچی سی عمارت کے پاس پہونچ جائے گا تو داہنے ہاتھ والی گلی میں ذرا دور تلک پیدل چلوں گی۔ بھائی جان نے رکشے والے سے کسی اور رستے کی بات کی تھی۔ مگر وہ دور کا رستہ تھا، اسی لیے بھائی جان اس سے نہیں گئے تھے ____ مگر یہ سب سوچنا تو آسان ہے، کرنا بہت مشکل ____ شاید میں نہ جا سکوں۔"

جس وقت وہ لوگ بس سے اتر کے گاؤں کی طرف جا رہے تھے، سورج درختوں کی سبز شاخوں میں اٹکا ہوا تھا، اور پرندے بسیرے کے لیے اترنے لگے تھے۔ پرندوں کی چہچہاہٹ کے ساتھ زلزلے کی سی مانوس آواز فضا میں گونج رہی تھی۔ اس نے نگاہ اوپر کی۔ دور ______ آسماں کی طرف، سرمئی دھوئیں سے آڑی ترچھی شاہراہ سی بن گئی تھی۔

چلو اچھا ہوا جو اجالے اجالے پہنچ گئے۔ اماں بھی خوش ہو جائیں گی۔" اس نے سوچا۔ اب اتنی دور تلک پیدل چلنا پڑے گا۔ یہاں کے رکشے والے بھی کمبخت سورج ڈوبنے سے پہلے ہی چلے جاتے ہیں۔ آج ساری رات پنڈلیوں میں اینٹھن ہوگی، نیند نہیں آئے گی۔"

دھول سے اٹا ہوا، نشیب و فراز والا راستہ طے کرنے کے بعد جب وہ گندی نالیوں سے دامن

بچاتی ہوئی، اپنی گلی سے گزر رہی تھی اچانک اک موڑ سے تمیزن بوا نمودار ہوئیں۔ بے نیازی کے ساتھ، وہی پرانی چال چلتی ہوئی، تمیزن بوا کے سر پر بڑا سا تھال رکھا تھا۔ تھال پر ڈھکے ہوئے کامدار دوپٹے کے پلّو ان کے شانوں پر جھول رہے تھے۔

تمیزن بوا نے تھال پر ہاتھوں کی گرفت مضبوط کی اور پلکیں خوب اوپر اٹھا کر اس کی طرف دیکھا اور وہ جمیل کے ہمراہ نہ ہوتی تب بھی تمیزن بوا اسے پہچان لیتیں۔

"سلام تمیزن بوا!" اس نے سلام کیا۔

"جیتی رہو!" تمیزن بوا نے لرزتی کانپتی آواز میں دعا دی، پھر استفہامیہ نظروں سے اس کی طرف دیکھتے ہوئے پوچھا۔

"کہاں سے آئے رہی ہو!"

اس کا کلیجہ دھک سے ہوگیا۔ کیا جواب دیتی، پس و پیش میں پڑ گئی۔ جمیل ذرا آگے بڑھ کر رک گئے تھے۔ انہوں نے ترچھی نگاہ سے تمیزن بوا کی طرف دیکھا اور درشت لہجے میں جواب دیا" کام سے گئے تھے"۔

تمیزن بوا ہرٹا بڑاگئیں، جاتے جاتے انہوں نے خود کلامی کے سے انداز میں کہا۔

"جمیلہ بٹیا کی منگنی کا جوڑا لیے جائے رہی ہوں"

تمیزن بوا کے جانے کے بعد جمیل نے ترچھی نگاہ سے اس کی طرف دیکھا ——— سلام کرنے کی کیا ضرورت تھی " ——— وہ سہم گئی۔ ندامت کے احساس کے ساتھ اس نے سوچا۔

"بھائی جان صحیح کہہ رہے ہیں۔ مجھے سلام نہیں کرنا چاہیے تھا۔ خاموشی سے آگے بڑھ جاتی تو تمیزن بوا کو شاید پتہ بھی نہیں چل پاتا کہ برقع میں کون تھا مگر اب تو ......"

اسی وقت اماں نے انہیں دیکھ لیا۔ اطمینان سے ڈوبا ہوا لمبا سانس لے کر انہوں نے کہا۔

"خدا کا شکر ہے تم لوگ اندھیرا ہونے سے پہلے گھر آگئے"

اس نے تیز قدمی کے ساتھ آنگن عبور کیا اور دالان میں پہنچ کر تخت پر ڈھے گئی۔ اماں جمیل کے پیچھے ان کے کمرے میں اس طرح گئیں جیسے کوئی انتہائی رازداری کی بات پوچھنے گئی ہوں۔

"اماں کو پہلے مجھ سے میرا حال پوچھنا چاہیئے تھا" اور وہ پہنچ گئیں بھائی جان کے پاس۔ اماں بھی بالکل ہولا خبطا ہیں"

اتنی دور پیدل چلنے کی وجہ سے اس کی پنڈلیاں پھڑک رہی تھیں اور دل کی دھڑکن بڑھ گئی تھی۔ اس نے آنکھیں موندلیں کہ ذرا دیر کے لیے خود فراموش ہو جائے۔ لیکن تکان کے احساس نے اس کے ذہن کو بیدار کر دیا تھا وہ اک ذرا آنکھ موندتی کہ شہر کے ہنگامہ پرور راستوں میں دیکھی ہوئی چیزیں اور مختلف النوع آوازیں اس کے پپوٹوں کو جُدا کر دیتیں۔ "شہر میں کتنا شور تھا اور یہاں کیسی خاموشی ہے" اس نے سوچا۔

کچھ دیر کے بعد اماں جمیل کے کمرے سے نکل کر ہولے ہولے اس کے پاس آئیں اور اک اضمحلال کے ساتھ آہستہ سے تخت پر بیٹھ گئیں۔

"برقعہ تو اتار دو، بہت گرمی ہے" اماں نے کہا۔ "تم نے صبح سے کچھ کھایا بھی نہیں ہوگا؟"

اس نے کوئی جواب نہیں دیا، آنکھیں کھولے اوپر دیکھتی رہی۔

"ان لوگوں کے ساتھ کہیں جاؤ تو کھانے پانی کو بھی ترسا دیتے ہیں، چائے بنا لاؤں؟ یا ایک پیالی دودھ پی لو؟"

"اوں، ہونہہ" اس نے سر کو جنبش دی۔

اماں نے اس کی پیشانی پر اپنی ٹھنڈی ہتھیلی رکھی اور دم سادھ لیا۔

"حرارت ہو گئی ہے۔ دیکھو بخار بڑھ نہ جائے۔ ذمّہ داری کا کوئی احساس ہی نہیں۔ صاحبزادے دوا لانا ہی بھول گئے۔ تم نے بھی یاد نہیں دلایا۔ آجاتی تو آج ہی سے شروع کر دیتیں۔ اب کل شام کو سے کے لوٹیں گے۔ پرسوں صبح سے کہیں جا کر شروع ہوگی ـــــــ بالکل وہی عادتیں ہیں باپ کی جیسی۔ گھر میں مریض کا دم نکل رہا ہو اور وہ ہاتھ پہ ہاتھ رکھے بیٹھے رہیں گے"

"اب اماں دماغ کے کیڑے گرا دیں گی" اس نے سوچا۔ "یہ ذرا ذرا سی باتوں کو اتنا پھیلتی ہیں اتنا پھیلتی ہیں کہ بات کا بتنگڑ بنا دیتی ہیں۔ اسی لیے تو ابا اور بھائی جان کی ڈانٹیں کھاتی ہیں"

مگر اس وقت اماں شاید اس کی بیماری کی وجہ سے، خاموش ہو گئیں۔ انہوں نے اس کی پیشانی پر پڑی ہوئی بالوں کی لٹ اوپر کی۔ دوپٹے سے پسینہ پونچھا، اور پائنتی سے پنکھا اٹھا کر جھلنے لگیں۔ سکون کے احساس سے اس کی آنکھیں مند گئیں۔ لیکن ذرا دیر کے بعد پنکھے کی رفتار آہستہ آہستہ سُست ہونے لگی۔ اس نے کنکھیوں سے اماں کی طرف دیکھا۔ اماں کی نظریں کہیں اور تھیں۔ ان کا چہرہ ایسا ہو گیا تھا جیسے وہ دیر کے بعد آگ کے سامنے سے اٹھی ہوں۔ آنکھوں کے ڈورے سُرخ ہو رہے تھے اور ہونٹ آہستہ آہستہ تھرتھرا

رہے تھے۔

اس وقت عدیل بال اچھالتا ہوا اک بے نیازی کے ساتھ گھر میں داخل ہوا۔ اماں کو زہرا کے پاس اس طرح بیٹھی ہوئی دیکھ کر ٹھٹھک گیا پھر آہستہ روی کے ساتھ تخت کے پاس آیا۔

"پانی پیوں گی؟" اس نے کہا۔

"بہن کو پانی دو۔" اماں نے گرفتہ آواز میں کہا۔

عدیل جلدی سے پانی لے آیا۔ "باجی پانی۔"

کورے گھڑے کا، کھارا مگر ٹھنڈا پانی اس نے تین بار ٹھہر ٹھہر کے پیا پھر خالی گلاس عدیل کی طرف بڑھایا۔ "اور۔"

عدیل پھر اسی رفتار کے ساتھ جاکر پانی لے آیا۔ اس نے دوسرا گلاس بھی تین بار ٹھہر ٹھہر کے خالی کردیا پانی سے پیٹ بھر گیا، مگر پیاس نہیں بجھی۔ وہ دوبارہ لیٹ گئی۔ اسی وقت ابا کھنکھارتے ہوئے آگئے مخصوص انداز میں، توازن کے ساتھ چلتے ہوئے، چھتری بند کرتے ہوئے انہوں نے کسی قدر تشویش کے ساتھ اس کی طرف دیکھا، پھر چھتری کو کھونٹی میں ٹانگ کر اس کے پاس آئے۔ وہ جلدی سے اٹھ کر بیٹھ گئی۔

"کیا بات ہے"؟ ابا نے پوچھا۔

"تھک گئی ہے۔" اماں نے اسی گرفتہ آواز میں جواب دیا۔

"ہوں۔" انہوں نے تفکر کیا، پھر ذرا توقف کے بعد بولے۔ "گرمی بھی بہت ہے بہن جو بارش ہو تو کچھ سکون ملے۔ تو کھڑا کھڑا منہ کیا تک رہا ہے، بہن کے پنکھا کیوں نہیں جھل دیتا۔" ابا نے عدیل کو حکم دیا۔

"لے پہلے یہ قمیص دھوپ میں پھیلا دے۔"

انہوں نے قمیص اتار کے عدیل کو دی۔ قمیص اتارنے کے بعد ابا زیادہ بارعب بلکہ خوفناک لگنے لگتے۔ ان کے بدن میں بال بھی تو بہت تھے۔

عدیل نے قمیص دھوپ میں پھیلائی اور پسینے سے چپچپاتے ہوئے ہاتھوں کو سونگھتا ہوا تخت کے پاس آیا۔ "ابا کے پسینے میں کتنی بو آتی ہے۔" اس نے سوچا، اور اماں کے ہاتھ سے پنکھا لے کر جلدی جلدی جھلنے لگا۔

اس نازبرداری سے زہرا کو اکتاہٹ ہونے لگی۔ اس کا جی چاہا۔ سب لوگ اسے اکیلی چھوڑ دیں۔ اور اس سے بے نیاز ہوجائیں۔ اس نے برقعہ بدن سے کھسوٹ کے دور پھینکا۔ اس وقت اماں اٹھ کر دوسرے

دالان میں چلی گئیں۔

"اب اماں دالان سے نکل کر چوروں کی طرح کوٹھری میں جائیں گی، اور وہاں کپڑے نکالنے کے بہانے ایک بکس کھولیں گی، پھر دوسرا کھولیں گی، کوئی کپڑا نکالیں گی۔ اسے پھیلائیں گی، پھر آہستہ آہستہ تہہ کر کے دوبارہ بکس میں رکھ دیں گی، اور وہ دیر تک یہی کرتی رہیں گی۔"

وہ جانتی تھی کہ جب اماں کو کوئی دکھ ستاتا ہے تو وہ دبے قدموں سے کوٹھری میں جا کر دیر تک آنسو بہاتی رہتی ہیں۔ اس نے پہلو بدل کر کوٹھری میں دیکھنے کی کوشش کی۔ کوٹھری کے دروازے کا ایک پٹ کھلا ہوا تھا، مگر اندر اندھیرا تھا، اسی وقت مرکزی دروازے کی طرف، ڈیوڑھی میں قدموں کی آہٹ ابھری۔

"عذرا باجی آ رہی ہیں۔" عدیل نے کہا۔

اس نے چونک کر دیکھا۔ سامنے عذرا بچوں کی سی چال چلتی ہوئی آ رہی تھی۔ اس کے ہونٹوں پر وہی مانوس مسکراہٹ اور آنکھوں میں چمک تھی۔ تکان اور تردّد کا جو احساس اس پر غالب تھا عذرا کو دیکھنے کے بعد ایک توانائی میں دب گیا۔ وہ جلدی سے اٹھ کر بیٹھ گئی۔ ابا کمر پہ دھوتی باندھ کے پاجامہ اتار رہے تھے ــــــ بے قراری کو دبا کے وہ تخت پر سے اتری اور کسی قدر محتاط انداز سے چلتی ہوئی عذرا کے قریب چلی گئی۔ اگر ابا سامنے نہ ہوتے تو بچوں کی طرح دوڑ کر عذرا کے چپٹ جاتی۔

"آج میں نے تم کو یاد کیا، اور تم آ گئیں، کب آئیں؟" اس نے عذرا کو سر تا پا دیکھا۔ نئی وضع کے کپڑے عذرا پہ بہت سج رہے تھے۔ اب اس کا رنگ بھی تو پہلے سے نکھر آیا تھا۔

"آج دوپہر ہی کو آئی ہوں۔ میں اسی وقت تم سے ملنے آئی تھی، مگر تم ملی ہی نہیں، کہاں گئی تھیں؟" عذرا نے پوچھا۔

اس کا کلیجہ تو جیسے حلق میں آ کر اٹک گیا۔ اب وہ عذرا کو کیا بتاتی۔ بات بنانا اسے آتی نہیں تھی۔ وہ تذبذب کے عالم میں کھڑی تھی کہ اماں کوٹھری سے نکلیں۔ ایسے موقع پر ان کی چھٹی حس فوراً بیدار ہو جایا کرتی تھی۔ وہ بلی کی سی چال چلتی ہوئی اس کے پاس آئیں۔ "سنو زہرا!" انہوں نے رازدارانہ انداز سے اس کی طرف دیکھا، اور دالان میں چلی گئیں۔

"اماں ایسی ہی باتیں کرتی ہیں۔" اس نے سوچا۔ "اب بھلا عذرا کے پاس سے اس طرح بلانے کی کیا ضرورت تھی، وہ کیا سوچے گی۔" "عذرا بیٹھو میں ابھی آتی ہوں۔" اس نے عذرا سے کہا اور بادلِ ناخواستہ

دالان میں چلی گئی ۔ وہاں اماں آنکھیں پھاڑے اس طرح کھڑی تھیں جیسے کوئی حادثہ ہونے والا ہو۔

" دیکھو ! ـــــــ یہ بڑی ڈاٹن لڑکی ہے۔ اپنی ماں کی طرح رسّی کا سانپ بنادینے والی ـــــ یہ ٹوہ لینے آئی ہے ۔ تم سے بہت سی باتیں پوچھے گی مگر خبردار جو تم نے اس سے کوئی بات بتلائی۔ کسی بات کا جواب نہ دینا، ہونٹ پر ہونٹ رکھے بیٹھی رہنا۔ خود ہی چلی جائے گی ـــــ سمجھ گئیں ؟" اماں نے اس کی طرف اس طرح دیکھا جیسے اقرار کروالینا چاہتی ہوں ۔ اس نے تیوریاں چڑھاکے اماں کو دیکھا پھر نظریں جھکالیں۔

" اور ذرا اپنا حلیہ توٹھیک کرو " اماں نے کہا اور بڑبڑاتی ہوئی باورچی خانے کی طرف چلی گئیں ـــــ کمبخت بیل کا کرنا اور رسیا ہی کا آنا "

عذرا کو دیکھ کر اس کے دل میں خوشی اور طمانیت کا جو احساس پیدا ہوا تھا، جاتا رہا اور اس کی جگہ وہی اکتاہٹ اور بیزاری کی کیفیت لوٹ آئی۔ وہ کچھ دیر تک تذبذب کے عالم میں کھڑی رہی پھر تیز قدمی سے جاکر چارپائی پر لیٹ گئی اور دوپٹے سے منہ ڈھانپ کر زار و قطار رونے لگی کچھ دیر کے بعد اندھیرا ہوگیا، اور مغرب کی اذان ہوئی۔ جلدی سے اٹھی ایک طویل سسکتا ہوا سانس لے کر اس نے سوچا " آج مجھے کیا ہوگیا ہے " مغرب کی اذان ہو رہی ہے اور گھر میں اندھیرا ہے ـــــــ کمبخت ماری بجلی پتہ نہیں کب آئے گی ۔ وہ جلدی سے آنگن میں آئی، ٹھٹھک کر سر پر دوپٹہ ڈالا، آنکھوں میں رہ جانے والی نمی کو دوپٹے کے آنچل سے خشک کرتی ہوئی، حسب معمول چراغ جلانے باورچی خانے کی جانب چل پڑی ۔ ●●

خالد سہیل

چند گز کا فاصلہ

ہم لاکھوں کی تعداد میں موجود تھے لیکن اب کہانی سنانے کو صرف چند سو باقی رہ گئے ہیں۔" کیا ہم خوش قسمت ہیں کہ ابھی زندہ ہیں یا بدقسمت کہ مرنے والوں کا سوگ منا رہے ہیں؟" ہم اپنے آپ سے پوچھتے ہیں۔

ہماری ماؤں نے ساری دنیا میں سمندر سے چند گز کے فاصلے پر لاکھوں انڈے دیے تھے۔ انہیں امید تھی کہ ہم وہ مختصر سا فاصلہ طے کر لیں گے لیکن اس مختصر سے فاصلے کو طے کرتے کرتے ہمیں ایک طویل مدت لگی۔ اور لاکھوں جانوں کی قربانی دینی پڑی۔ اب ہم واپس اس جگہ پر آ گئے ہیں جہاں سے ہماری ماؤں نے اس سفر کا آغاز کیا تھا۔ جب ہماری ماؤں نے انڈے دیے تھے تو انہوں نے ہمیں ریت میں چھپا دیا تھا تاکہ ہم انسانوں، جانوروں اور پرندوں کی نظروں سے اوجھل رہیں لیکن ایسا نہ ہوا ہم حوادث کا شکار ہو گئے۔ ہم میں سے جو آج تک زندہ ہیں شاید خوش قسمت ہیں کہ اپنے ماضی، حال اور مستقبل کا جائزہ لینے اور اپنی کہانی سنانے کے لیے باقی رہ گئے ہیں۔

ہماری ماؤں نے ریت کھود دی تھی اور انڈے دیے تھے تاکہ ہم زیرِ زمین محفوظ رہیں لیکن ہمارے انسانی ہمسائے ہماری تلاش میں نکل کھڑے ہوئے اور آخر انہوں نے ہمیں کھود نکالا، انہوں نے انڈوں سے اپنی جیبیں اور تھیلے بھر لیے اور بازاروں کی طرف چل دیے۔ اگر وہ مڑ کر دیکھتے تو انہیں ہماری ماؤں کی آنکھوں میں آنسو نظر آتے۔ ہماری ماؤں کو پتہ تھا کہ وہ انڈے بازاروں میں بیچ دیے جائیں گے۔ بہت سی انسانی مائیں اپنے بچوں کو وہ انڈے کھلائیں گی تاکہ بچے صحت مند ہوں لیکن بعض مرد انہیں یہ سوچ کر کچا پی جائیں گے کہ اس سے ان کی شہوانی طاقت میں اضافہ ہو گا۔ شہوانی طاقت میں اضافہ ایک حقیقت ہے یا خوش خیالی ہمیں کیا معلوم۔

ہماری تلاش میں صرف انسان ہی نہ تھے پرندے بھی تھے انہوں نے اپنی تیز اور نوکدار چونچوں

اور پنجوں سے ریت کھود کر انڈے نکالے تھے اور انہیں توڑ کر پی گئے تھے۔ انہوں نے اپنی بھوک تیز کر لی اور جاری جانیں گئیں۔

جب انڈوں سے بچے پیدا ہو گئے تو سب بچوں کی ایک ہی خواہش تھی اور ایک ہی منزل۔ وہ سب پانی تک پہنچنا چاہتے تھے وہ چند گز کا فاصلہ طے کرنا چاہتے تھے لیکن چند گز کا فاصلہ سینکڑوں رکاوٹوں سے اٹا پڑا تھا۔ کسی کو خبر نہ تھی کہ ہم میں سے کتنے کامیاب ہوں گے اور کتنے راستے میں ختم ہو جائیں گے۔ دنیا کے مختلف حصوں میں ہمارے قد، جسامتیں اور شکلیں مختلف تھیں ہم میں سے بعض اتنے چھوٹے تھے کہ بچے اپنی ہتھیلی پر رکھ لیں اور بعض اتنے بڑے کہ نوجوان مرد بھی نہ اٹھا سکیں۔ ہم میں سے اکثر اپنی حفاظت کے لیے ایک ڈھال پہنے رہتے تھے لیکن اس ڈھال کے نیچے ہمارے ناتواں جسم کانپتے رہتے تھے۔ جب ہم نے سمندر کی طرف اپنے سفر کا آغاز کیا اور پانی کی طرف رینگنا شروع کیا تھا تو ہم لاکھوں کی تعداد میں تھے۔

اس سفر میں ہمارے پہلے دشمن آبی پرندے اور گدھ تھے۔ جو درختوں اور ٹیلوں پر ہمارے انتظار میں بیٹھے رہتے تھے جب ہم رینگنا شروع کرتے تو وہ خوشی سے چیخنا اور چلانا شروع کر دیتے اور ہم پر حملہ آور ہو جاتے۔ ہم ان سے بہت چھوٹے تھے اس لیے ان کے رحم و کرم پر تھے۔

ہم میں سے جو آبی پرندوں سے بچ گئے ان پر چھپکلیاں حملہ آور ہو گئی تھیں انہوں نے اپنی زہریلی زبانوں سے ہمیں چاٹنا شروع کر دیا تھا وہ ہم سے اتنی بڑی تھیں کہ ہم ان کے آگے مجبور و بے بس تھے وہ ہم میں سے بہت سوں کو کھا گئیں۔

ہم میں سے جو پرندوں اور چھپکلیوں سے بچ گئے تھے وہ کیکڑوں کی زد میں آگئے تھے۔ اگرچہ ان کی شکلیں گھناؤنی تھیں لیکن ہم پھر بھی ان سے مقابلہ کر سکتے تھے کیوں کہ وہ اتنے طاقتور نہ تھے۔ ان کے ساتھ ہماری رسہ کشی کافی دیر تک جاری رہی۔ وہ ہمیں پانی سے دور کھینچتے اور ہم انہیں سمندر کی طرف دھکیلتے۔ بعض دفعہ یہ زندگی اور موت کا رقص کئی گھنٹے جاری رہتا اور دونوں طرف سے ایڑی چوٹی کا زور لگتا تھا۔ کبھی وہ چند لمحوں کے لیے کامیاب ہوتے لیکن پھر تھک جاتے اور کبھی ہم چند لمحوں کے لیے کامیاب ہوتے اور پھر تھک جاتے۔ اگرچہ اس جدوجہد میں ہمت ہار جانا آسان تھا لیکن ہمیں اپنی استقامت کا پاس تھا جو دنیا بھر میں مشہور تھی ہمیں اندازہ تھا کہ لوک کہانیوں میں جب ہمارا مقابلہ خرگوشوں سے ہوا تھا تو خرگوش تیز رفتار ہوتے کے باوجود ہار گئے تھے اور ہم اپنی سست روی کے باوجود دوڑ جیت گئے تھے۔ کیکڑوں کے

ساتھ ہماری جنگ طویل جنگ تھی۔ بعض محاذوں پر ہم ہار گئے تھے اور بعض محاذوں پر ہم جیت گئے تھے۔ بعض دفعہ ہم نے ایک دشمن کو ہرا دیا تھا لیکن دوسرے دشمن کی زد میں آ گئے تھے۔ ہمارا سب سے بڑا دفاع ہماری تعداد تھی۔ ہم اتنے زیادہ تھے کہ مٹھی بھر انسان، پرندے، چھپکلیاں اور کیکڑے مل کر بھی ہمیں ختم نہ کر سکے تھے۔

ہم میں سے بعض چند گز کا فاصلہ طے کر کے پانی کے اتنے قریب آ گئے تھے کہ انہیں سمندر کی لہر اپنی طرف آتی دکھائی دی تھی اور وہ چند لمحوں کے بعد منزل سے ہم آغوش ہو جاتے کہ عین اسی لمحے کسی پرندے نے اپنے پنجوں سے انہیں اچک لیا اور منزل کا سہانا خواب پل بھر میں ڈراؤنا خواب بن گیا تھا۔ ایسی صورت میں ہم اپنے ستاروں کو دوش نہ دیتے تو اور کیا کرتے۔ ہم میں سے جو خوش قسمت تھے وہ پرندوں کے پنجوں سے پھسل گئے اور سمندر سے خود ہی آگے بڑھ کر گلے مل گئے۔

ہم میں سے چند ایک اتنے بدقسمت تھے کہ جب ہماری بھاری بھرکم ماؤں نے سمندر کی طرف سفر شروع کیا تو ہم ان کے جسموں تلے روندے گئے۔ ہم بروقت ہٹ نہ سکے اور مارے گئے۔

ہم میں سے جو سمندر تک پہنچ گئے انہوں نے کچھ سکھ کا سانس لیا لیکن بعض کو احساس ہوا کہ وہاں بھی وہ اتنے محفوظ نہ تھے جتنی انہیں امید تھی۔ ہم میں سے بعض کو مچھلیوں نے نگل لیا بالآخر ہم میں سے جو خوش قسمت تھے اور اپنے دشمنوں کی زد سے بچ کر نکل آئے وہ زندہ رہے۔

اب ہم جوان ہو گئے ہیں اور اپنی ماؤں کی روایت اور اپنی نسل کو آگے بڑھانے کے لیے دوبارہ سمندر سے چند گز کے فاصلے پر آ گئے ہیں تاکہ ریت کھود سکیں اور انڈے دے سکیں۔ اور اس نسلوں کے سفر کو چند قدم اور آگے بڑھا سکیں اور اس دکھ سکھ بھری داستان کا نیا باب تحریر کر سکیں۔ ہم جانتے ہیں کہ ہم میں سے ہر ایک کو سو انڈے دینے ہوں گے تاکہ ان میں سے کم از کم ایک تو جوانی کی حدود تک پہنچ سکے، چند گز کا فاصلہ طے کر سکے اور کہانی سنانے کے قابل ہو سکے۔

ہم میں سے بعض پُر امید ہیں اور سوچتے ہیں کہ ہمارے انسانی ہمسائے اب باشعور ہو گئے ہیں اور ہمارے دوست بن گئے ہیں وہ اب ہمارے ساتھ مل جل کر زندگی گزارنا چاہتے ہیں عین ممکن ہے کہ ہمارے انسانی دوست اس بات کا اہتمام کریں کہ ہمارے انڈوں کو محفوظ کر لیں، اور انہیں ایسی فضا میں رکھیں جہاں انڈوں سے بچے پیدا ہوں تو وہ دشمنوں کی زد میں نہ آئیں اگر ایسا ہو گیا تو ہمیں سینکڑوں انڈے دینے کی ضرورت نہ رہے گی اور ہم بھی انسانوں کی طرح صرف ایک یا دو انڈے دے سکیں گے اور

یقین رکھیں گے کہ ہمارے بچّے زندہ رہیں گے اور مسکراتے ہوئے جوان ہوں گے، لیکن ہم میں سے چند ایک طنزیہ انداز میں کہتے ہیں کہ تم انسانوں کو دیکھو ان میں بھی کتنا فرق ہے۔ پہلی دنیا کے انسان تو ایک یا دو ۲/۱ بچّے پیدا کرتے ہیں کیوں کہ انہیں یقین ہے کہ ان کے بچّے محفوظ ماحول میں جوان ہوں گے اور کامیاب زندگی گزاریں گے لیکن تیسری دنیا کی مائیں تو درجنوں بچّے جنتی ہیں تاکہ ان میں سے چند ایک زندہ رہیں اور وہ چند گز کا فاصلہ طے کر سکیں جو ان کے گھروں، سکولوں، کارخانوں اور دفتروں کے درمیان حائل ہے وہ چند گز کا فاصلہ جو بعض دفعہ کئی نسلوں میں طے ہو پاتا ہے۔

●●

عرفان صدیقی

منقبت

خیمۂ نصرت بپا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں
معرکوں کا فیصلہ ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

آج تک ہوتا رہا ظالم ترا سوچا ہوا
اب مرا چاہا ہوا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

آئینے خوش ہیں کہ اڑ جائے گی سب گردِ ملال
شہر میں رقص ہوا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

دُور افق تک راہ میں روشن چراغوں کی قطار
داغِ دل کا سلسلہ ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

مَیں تو چپ تھا پھر زمانے کو خبر کیسے ہوئی
میرے چہرے پر لکھا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

دیکھتا ہوں آسمانوں سے غبار اُٹھتا ہوا
دُلدُل فرخندہ پا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

جب ادھر سے ہو کے نکلے گا گہر افشاں جلوس
میرا دروازہ کھلا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

ہو رہا ہے قید و بندِ رہزناں کا بندوبست
عاملوں کو خط ملا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

اُن کے دربانوں سے عرض مدعا کیوں کیجیے
خسروِ دوراں سے کیا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

لفظ نذرِ شاہ کر دینے کی ساعت آئے گی
خلوتِ معنی عطا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

جان فرشِ راہ کر دینے کی ساعت آئے گی
زندگی کا حق ادا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

اختر الایمان

گرم ہوا

ہر طرف چل رہی ہے ایسی ہوا
زندگی کی پیری ہوئی مدقوق
لطف و مہر و وفا کا ہے اک قحط
کوئی عاشق رہا نہ اب معشوق
شعر و نغمۂ خیال و خواب ہوئے
دافعِ درد ہے فقط بندوق
رام بھی نیم جاں خدا بھی نزار
کیسا نکلا ہے اشرف المخلوق

اخترالایمان

حرفِ تمنّا

خداوندا مجھے ان کی رفاقت دے
جنھیں رہتا ہے پچھتاوا
کہ جیسی زندگی کی اس سے بہتر کیوں نہ کر پائے ؟
مجھے ان کی جسارت دے
جو اپنے نفس کے خادم نہیں ہوتے
بُرائی کو بُرائی کہہ کے جیتے ہیں
جو قبروں میں نہیں سوتے
ہوائیں، خاک بن کر اڑ نہیں جاتے
خیال روح افزا بن کے آتے ہیں زمانے میں
شمیم جاں فزا بن کر زمیں پر پھیل جاتے ہیں
خدا کہہ کر ہر اک شئے پوجتا ہوں جز خدا کے میں!
مجھے توفیق دے سجدوں کے معنی جان جاؤں میں
مرے قرطاس کو ایسی عبارت دے

جو دن پہ دن
جلی ہوتی چلی جائے

مغنی تبسم

رونے والوں کے نئے قافلے آجائیں گے

مجھ کو معلوم ہے یہ رنگ بکھر جائیں گے
خواب ٹوٹیں گے تو آنکھوں سے صدا آئے گی
حیرتِ دید پھر اشکوں کی خبر لائے گی
ذائقے لمس کے مرجھائیں گے
مجھ کو معلوم ہے
اک یاد کی خوشبو جو ابھی
خاک سے اٹھی ہے
پھر خاک میں مل جائے گی
خاک اک موج ہے
پانی کا سفر زندہ ہے
رونے والوں کے نئے قافلے آجائیں گے

سعدی بتسم

رات

رات بیدار تھی
آسماں پر ستاروں کی یلغار تھی
خواب کی سرزمیں دشتِ نادار تھی
میں ہر اک ابتدا، انتہا سے پرے
سماعت شکن خامشی کی صدا
ہر نوا، ہر ندا سے پرے
خود کو سنتا رہا
آرزو، حیلہ گر آرزو
جستجو ـــــ بے سفر جستجو میں رواں
ایک نشّہ کہ بہکا رہا تھا
میرے قدموں کو لرزا رہا تھا
میں کہاں جا رہا تھا ـــــ کہیں بھی نہیں
بس کفن اوڑھ کر سو رہا تھا
تجھے سو رہا تھا

شہریار

اس دیوار کو گرتے گرتے

اس دیوار کو گرتے گرتے
جانے کتنی دیر لگے
میں آنکھیں بند کیے لیتا ہوں اپنی
میرے ہونٹوں پر بارش ہو
تیز موسلا دھار،
چٹانیں اپنی اپنی جگہ سے سرکیں
میں جذبات میں بہتے بہتے رک سا جاؤں
بیچ ندی میں کشتی پھر ہچکولے کھائے
دور کنارے پر دو آنکھیں
میری راہ تکیں، خاموشی
اک لمبی سرگوشی بن کے
ساری سمتوں پر چھا جائے
بھیگے بستر کی شکنوں سے
خوشبو کی لپٹیں سی اٹھیں
میری آنکھیں اس کے آگے
کیوں کچھ دیکھیں؟
اس دیوار کو گرتے گرتے
جتنی دیر لگے اچھا ہے

صلاح الدین محمود

دو سانسوں کی گہرائی میں

دو سانسوں کی گہرائی میں
جہاں لہو
بیحد بھیتر سے، بالکل ساکت
میدانوں میں
چاند کی ہر رنگت بہتا ہے،
وہاں پیلی
اک ننگی ناری
بیحد بھیتر کی رکھوالی
چاندی جیسے لہو کو اپنے
بدن میں بھی تنہا پاتی ہے،
شنوائی سے دور ہمیشہ
شنوائی کا لب ہوتا ہے،
ننگی ناری
دو سانسوں کے بیحد بھیتر
سانس کے بن میں
گھبراتی ہے
چاند ہمیشہ سے بہتا ہے
سانس ہمیشہ ہی جاری ہے
رات نگاہوں کے اندر بھی
باہر بھی اک بیداری ہے

کشور ناہید

جنگل میں ژالہ باری کا منظر

میں جس زبان میں خواب دیکھتی ہوں
اس زبان میں لکھتی نہیں ہوں
میں جس بدن کو محسوس کرتی ہوں
اس پر، ریپنگ پیپر کی طرح
ساڑی لپیٹ لیتی ہوں
مجھے کہا گیا شریف لڑکیاں
اونچی آواز میں قہقہے نہیں لگاتی ہیں
نامحرم سے ہاتھ نہیں ملاتی ہیں
اپنے نام کے ساتھ بیگم کا لقب لگا کر
شہادت دیتی ہیں
کہ وہ منکوحہ ہیں
میں جس زبان میں خواب دیکھتی ہوں
اس زبان میں یہ شہادتیں کام نہیں آتی ہیں
مجھے پہلے خدا سے ڈرایا گیا، پھر مرد سے
کبھی کسی کو دوست سمجھنے کی تربیت نہیں دی گئی
خوف کا تعویذ میرے گلے میں اس وقت تک پڑا رہا
جب تک میں نے خواب دیکھنے شروع نہیں کیے تھے
میرے خوابوں کو بیان کرنے کے لیے لغت کہاں سے آئے گی

کبھی کبھی سورج غروب ہونے سے پہلے
اُس کی تھالی میں خواب ڈال دیتی ہوں
شاید اگلی صبح وہ زبان مل جائے جس میں اپنے خواب بیان کرسکوں
سورج میرے دیے ہوئے خوابوں سے
رات کی تنہائی تو دُور کردیتا ہے
میری نہیں
مَیں اپنے بدن پہ ریپنگ پیپر
کی طرح
ساڑی لپیٹ لیتی ہوں

کشور ناہید

بیسویں صدی کا اختتامی نوحہ

جیسے ہوا غصے میں آ کے
بادبان اکھیڑ دیتی ہے
گھروں کی چھتیں اڑا دیتی ہے
پھولوں کی پتیاں بکھیر دیتی ہے
بالکل ویسے، بالکل ویسے ہی
تم نے قدِ آدم مجسموں کو توڑ ڈالا

جیسے پانی پیاس کے آنگن سے نکل کر
بپھرا ہوا طوفان بن کر
تمہارے میرے کھیتوں کھلیانوں کو اجاڑتا
جانور، انسان اور پیڑ، سب بہالے جاتا ہے
بالکل ویسے، بالکل ویسے ہی
تم نے قدِ آدم مجسموں کو توڑ ڈالا

جیسے معصوم بچے
کاغذ کی کشتیاں پانی میں ڈالتے ہیں
کاغذ کے جہاز اڑاتے ہیں
صابن کے پانی سے رنگین بلبلے بناتے ہیں
لکڑی کے گھوڑے پہ بیٹھ کے خوش ہوتے ہیں
ڈنڈے کو بندوق سمجھ کے اٹھاتے ہیں
بالکل ویسے، بالکل ویسے ہی
تم نے قدِ آدم مجسموں کو توڑ ڈالا

کشور ناہید

قید میں رقص

سب کے لیے ناپسندیدہ اُڑتی مکھی
کتنی آزادی سے میرے منھ اور میرے ہاتھوں پر بیٹھتی ہے
اور اس روزمرہ سے آزاد ہے جس میں مَیں قید ہوں
میں تو صبح کو گھر بھر کی خاک سمیٹتی جاتی ہوں
اور میرا چہرہ خاک پہنتا جاتا ہے
دوپہر کو دھوپ اور چولہے کی آگ
یہ دونوں مل کر وار کرتی ہیں
گردن پہ چھری اور انگارہ آنکھیں
یہ میرا شام کا روزمرّہ ہے
رات بھر شوہر کی خواہش کی مشقت
میری نیند ہے
میرا اندر تمھارا زہر
ہر تین مہینے بعد نکال پھینکتا ہے
تم باپ نہیں بن سکے
میرا ابھی جی نہیں کرتا کہ تم میرے بچّے کے باپ بنو
میرا بدن میری خواہش کا احترام کرتا ہے
میں اپنے نیلو نیل بدن سے پیار کرتی ہوں
مگر مجھے مکھی جتنی آزادی بھی تم کہاں دے سکو گے
تم نے عورت کو مکھی بنا کر بوتل میں بند کرنا سیکھا ہے

کشور ناہید

خیالی شخص سے مقابلہ*

اے بے نام عورت
جس بچے کو تم میری دہلیز پہ
پیدا ہونے کے تین گھنٹے کے بعد پھینک گئی تھیں
وہ بچہ فیصلہ کرنے کی عمر کو پہنچ چکا ہے
میری کوکھ میں جتنے بچے پیدا کرنے کی طاقت تھی
وہ ساری اس کے کندھوں کو اونچا کرنے میں صرف ہو گئی
ہر بار اس کے بال سنوارتے، اس کو سلاتے اور
منہ چومتے ہوئے۔
اے بے نام عورت
ہر بار تم میرے سامنے آن کھڑی ہوتی ہو
مذاق اڑاتی، ہو مری دلداری کا

---

*یہ کشور ناہید کی نئی کتاب کا نام بھی ہے جو بہت جلد شائع ہو رہی ہے

مشکوک کرتی ہو میری شناخت کو
اور سر اُونچا کر کے اعلان کرتی ہو
"یہ میرا بیٹا ہے"
یہاں خدا ابھی تمھارا ساتھ دیتا ہے
کہتا ہے "پالنے والے سے 'پیدا کرنے والا
زیادہ طاقتور ہوتا ہے۔"
مکان تبدیل کرتے ہوئے
جس طرح سارے گھر کی چیزیں بکھری ہوتی ہیں

اے بے نام عورت
تمہارا یوں آ کے مجھے بکھیر جانا
مجھے تماشہ سمجھ کے دیکھنا
اور اپنے خون کی گواہی کو معتبر سمجھنا
میں سب جانتی ہوں
کہ تم کس روشنی کو پکڑ کر کھڑی ہو
تم سمجھتی ہو فیصلہ کرنے کی عمر
تمھارے حق میں وراثت کی مہر ثبت کر دے گی
میرا دل آسماں کی طرح کشادہ نہیں ہے
مگر اے بے نام عورت
میری عمر کے ہر سنگِ میل پر
اس بچّے کا نام لکھا ہے
میں نے بے نشان زندگی نہیں گزاری ہے
اے بے نام عورت
میرا نام ماں ہے

محمد علوی

"بدن کا فیصلہ"

یہ بدن
جسے میں
بہترین غذائیں کھلاتا رہا
پانی کی جگہ
شراب پلاتا رہا
یہی بدن
مجھ سے کہتا ہے
"جاؤ
دفع ہو جاؤ
جنّت کے مزے اڑاؤ
کہ دوزخ کے عذاب اٹھاؤ
میری بلا سے
میں تو اب
قبر میں سو رہوں گا
مٹّی ہوں
مٹّی کا ہو رہوں گا!!"

"گھر کی چنتا"

گھر سے باہر
آنگن میں
کھاٹ پہ بیٹھی
تین عورتیں
کھسر پھسر کرتی ہیں!
ایک موٹی ہے
دوسری لمبی
تیسری قد کی چھوٹی ہے
چھوٹی دونوں ہاتھ ہلا کے
منہ ہی منہ میں
جانے کیا کہتی ہے
لمبی سر سے سر جوڑے
بڑے چاؤ سے سنتی ہے
موٹی ناک پہ انگلی دھر کے
بنا سنے ہی
مٹکی سا سر دھنتی ہے
پاس ہی اک ننھی سی چڑیا
گرے پڑے تنکے چنتی ہے!

"فالج زدہ شہر"

ایک ہاتھ
اور ایک پاؤں
اور آدھا چہرا
آدھے شہر میں
کرفیو
اور پولیس کا پہرا

"فالج زدہ ہاتھ"

یہ ہاتھ میرا نہیں
کسی اور کا ہے
میرا ہوتا
تو میں اسی ہاتھ سے
اپنا گلا دبا دیتا
اس سے چھٹکارہ پالیتا !!

محمد علوی

"ڈی پارچر"

بلین کی آواز سے گھائل ہوا ــــــ
کھڑکیوں کے پٹ سے ٹکراتی ہوئی،
ایک دم سے فرش پر آ کر گری۔
سوتے سوتے میں اچانک ڈر گیا
ٹوٹتی سانسوں سے کمرہ بھر گیا
جاتے جاتے بلین تنہا کر گیا!!

"تھا سفر شرط"

چھاؤں ہی چھاؤں تھی درختوں میں
کوئی مرتا نہیں تھا رستوں میں
لوگ پھر بھی گھروں میں رہتے تھے
تھا سفر شرط اگلے وقتوں میں

اقبال کرشن

سفید کوّے کا مرثیہ

ہماری خوشیوں
کے ثانیے کا
نحیف ولاغر
عجیب و نادر
سفید کوّا
ہمارے آلام
کے تواتر
کی ساعتوں کے
مہیب چنگال
تیز منقار
کالے کوّوں
کی برق اوصاف
یورشوں کی
صلیب اسود
پہ جھولتا ہے

کتبۂ مزار

مختصر ہے اپنی تفصیل حیات :
ایک تاریخِ تولّد
ایک تاریخِ وفات

پینتھر اور پوسٹر

میرے ڈرائنگ روم کی
اک دیوار پہ لٹکا ہے
پینتھر کا پوسٹر
اور مرے ٹیبل پہ پڑا ہے
گرینائٹ پتھر میں
ڈاکٹر امبیڈکر کا مجسمہ۔
جب بھی لکھنے بیٹھتا ہوں
غور سے تکتا ہوں پوسٹر
تیز نکیلے لمبے دانت
اور ڈراؤنی آنکھوں والا اک چیتا
چپکے سے پھر۔
گھستا ہوں چیتے کے خول میں
گھومتا ہوں پھر اسے اوڑھ کر اپنے ورانڈے میں
اپنے لوگوں پہ ہوتے
ظلم پہ غصہ کرتا ہوں
مٹھی بھینچ کے ٹیبل پر
غصہ تھوکتا ہوں

کبھی کبھی میں
آدھی رات کو
خول میں گھس کر
گھومتا ہوں چیتے کی طرح
اپنے وراندے میں اکثر۔

جینت پرمار

منو*

ایک نہ اک دن
گھر کے آگے
نیم کی شاخ پہ
ننگا کر کے
لٹکا دوں گا تجھ کو منو !
تیری رگوں کو چیر پھاڑ کر دیکھوں گا
تُو نے پیا ہے کتنا لہو
میرے بزرگوں کا !

ایک نہ اک دن
تیری کھال ادھیڑوں گا
ہمیں تو صرف
براہمن، کھشتریہ اور ویشیہ کی
سیوا کرنا تُو نے لکھا تھا

چمار، بھنگی اور چانڈال کی تو نے لکھی تقدیر
گاؤں کے باہر رہنا اور
ٹوٹے برتن میں کھانا
یہاں کا بھینسہ بھی پنڈت !
گدھا بھی گنگا جل پیتا ہے !!

لیکن تجھ کو ہے معلوم۔
اب میں نے چیل کی مانند اڑنا سیکھ لیا ہے
شیر کی مانند جست لگانا سیکھ لیا ہے
لفظوں کو ہتھیار بنانا سیکھ لیا ہے
ایک نہ اک دن
تیری کھال اُدھیڑ کے تیرے ہاتھ میں رکھ دوں گا
تُو نے میرے باپ کو ننگا کر کے مارا تھا ایسے !!

---

* منوسمرتی کا خالق

ایم یف حسین

دراز قد
جیسے سرو کا پیڑ ہو کوئی
سفید داڑھی
جیسے برف کی چادر !
بمبئی کے فٹ پاتھوں پر
تو نے گزاری ہیں شامیں
گھوڑے بیچ کے فلمیں بنائیں
کڑی دھوپ سے تجھ کو بچایا
فلمی پوسٹر نے ۔

تصویروں میں سنتا ہوں
رنگوں کی دھڑکن
ترے سٹروک میں
تیز دھار اور قوت ہے
کینواس پر برش کے سٹروک
حسین کو اک ایسی جگہ پہ لے آئے ہیں
اس کے دستخط
پینٹنگ لگتے ہیں !

مندر

مری رگ رگ میں بہتی ہیں
پوتر ندیاں ساری
مری آنکھوں میں
سورج چاند تارے جگمگاتے ہیں
اسی میں سارے تیرتھ ہیں
ابھی تک میں نے دیکھا ہی نہیں
ایسا کوئی مندر
جو مرے تن سے زیادہ
خوبصورت اور روشن ہو !

جینت پرمار

احمد آباد

جھولتے میناروں پہ
کچی پیاز کے ذائقے جیسی دھوپ
چمنی کے تیزابی دھوئیں میں جلتا شہر
کب سے کھانس رہا ہے
میری بوڑھی نانی جیسا
میرے کمرے تک آتی بھٹیار گلی کی گندھ
بدبو چاروں اَور
گوشت کی
خون کی
گندے نالے کی

احمد آباد قلعے کی دیواریں تو کب کی ٹوٹ چکی ہیں
سیدی سعید کی جالی سے
جھانکتی کرنیں
فرش پہ بکھری ہیں ٹوٹے پتوں کی مانند
جامع مسجد کے سائے میں
اذان پڑھتا ہے سورج
اور وضو کرتے ہیں کبوتر حوض کے پانی میں

نئی نئی بلڈنگوں سے آکاش پریشان
ریڈیم کی دیوار پہ لڑکی ننگی لیٹی ہے
پوسٹر دیکھ کے بوڑھے شہر کو کھجلی آتی ہے
گاندھی آشرم کی سیڑھی پہ
فوٹو کھنچواتی رشوت
خنجر کی بھاشا میں باتیں کرتی گلیاں
رشتے سوکھی گھاس کی مانند
کوئی فرق نہیں پڑتا ہے
خون اور پانی میں ______

جھولتے میناروں پہ
کل پھر دھوپ چمک اٹھے گی
آدم میرے دروازے پہ دستک دے گا
اور مجھ سے پوچھے گا:
میں نے احساسات کا بکسہ تم کو نذر کیا تھا
اس کو کہاں تم بھول آئے ہو؟
تب میں چائے کی چسکی لینے سے پہلے ہی
احمد آباد کو چھوڑ کے بھاگ نکل جاؤں گا!!

جینت پرمار

صراحی نظم کی ٹوٹی

صراحی نظم کی ٹوٹی
چمکتی فرش پہ لیکن
صراحی کی صدائیں
میرے دل میں تیر کی مانند چبھتی کیوں نہیں ہیں!
جڑوں کے ساتھ میں باہر نکل آیا
صراحی خون میں لت پت
دھماکہ سارے کمرے میں ہے بکھرا!

ردیفیں بوڑھی بوڑھی سی
بیاضیں لے کے ہاتھوں میں
بھٹک کر گھومتی ہیں شہر بھر میں
ترنم کیل چبھتی ہے
میرے کانوں میں صبح و شام
پھدکتی ہے ورق پر بحر کی تتلی
کہیں پہ کچے دھاگے ماتراؤں کے
کہیں پہ فاختائیں شعر کی

اڑتی ہیں ساتوں آسمانوں پر
علامت کے کھنڈر خالی
کہیں پر استعاروں کی کوئی کھڑکی نہیں کھلتی
کبوتر لفظ کے احساس کے خوابوں کے خواہش کے
ردم کے 'لے کے' استیھٹک کے بزم کے
مگر ان کے ہیں پر گولی سے زخمی

چھری چاقو ہتھوڑی کیل کاغذ اور قلم کتنا
ہے سب کچھ پھر بھی کیوں بنتی نہیں ہے نظم
ستائے میرے دل کے تار شب بھر چھیڑتے رہتے ہیں
لیکن نظم کیوں بنتی نہیں ہے!
صراحی نظم کی ٹوٹی ....

امجد اسلام امجدؔ

بہت اچھا بھی لگتا ہے

بہت اچھا بھی لگتا ہے
اچانک اس طرح دل کا دوبارہ مبتلا ہونا،
محبت آشنا ہونا،

مگر جب دیکھتا ہوں
وقت کتنا جا چکا ہے
راستوں کی دھول
قدموں اور سروں پہ کس طرح سے جم چکی ہے
اور ہم تم
اپنی اپنی زندگی کے دائروں میں

اپنی اپنی گردشوں میں
اس طرح الجھے ہوئے ہیں
جس طرح دشتِ فلک میں ساتھ چلتے،
دو ستارے،
جو بظاہر پاس لگتے ہیں
مگر ان کی رفاقت میں
کروڑوں میل کی تنہائی، کا دریا بھی ہوتا ہے،

"یہ دریا پار کیسے ہو
نہ تم اُس کنارے پر
نہ ہم ہیں اِس کنارے پر"

سو بہتر ہے
ہم اپنے اپنے دائروں کے اس خلا میں گھومتے جائیں
ستاروں کی طرح
اک ساتھ چمکیں اور دمکیں تو سہی لیکن
یہ اپنے بیچ میں جو فاصلوں کا سرخ دریا ہے
اسے تسلیم ہی کرلیں!
کہ اس بے پُل کے دریا میں
نہ تم ہی تیر سکتے ہو، نہ ہم ہی تیر سکتے ہیں!
بہت اچھا تو لگتا ہے!
اچانک اس طرح دل کا محبّت آشنا ہونا
دوبارہ مبتلا ہونا۔

امجد اسلام امجدؔ

کرو جو بات کرنی ہے

کرو جو بات کرنی ہے !

اگر اس آس پہ بیٹھے
کہ دنیا
بس تمہیں سننے کی خاطر
گوش بر آواز ہو کر بیٹھ جائے گی
تو ایسا ہو نہیں سکتا ،

زمانہ ' ایک لوگوں سے بھرا فٹ پاتھ ہے ' جس پر
کسی کو ایک لمحے کے لیے رکنا نہیں ملتا
بٹھاؤ لاکھ تم پہرے
تماشہ گاہ عالم سے گزرتی جائے گی خلقت
بِنا دیکھے ' بِنا ٹھہرے !

جسے تم وقت کہتے ہو
دھندلکا سا کوئی ' جیسے زمیں سے آسماں تک ہے
یہ کوئی خواب ہے جیسے
نہیں معلوم کچھ اس خواب کی مہلت کہاں تک ہے !

کرو جو بات کرنی ہے !

ابرار احمد

میں رستے کو دیکھ رہا ہوں

اتنے لوگ ہیں تیری جانب دیکھنے والے
چاندی جیسے چہروں، میلے کپڑوں والے
اجلے خوابوں، صدیوں کے گرداب میں جکڑی چیخوں والے
ڈری ہوئی امیدوں، سہمی سانسوں والے
اچھے دنوں کی آس پہ زندہ
دھندلی آنکھوں پر ہاتھوں کا سایہ کر کے
تیری جانب دیکھ رہے ہیں
میں رستے کو دیکھ رہا ہوں
ہیلمٹ والے
اکڑے کوٹوں تنی ہوئی پتلونوں والے
لمبے دانتوں، لوہے کے دستانوں والے
ننگے ٹخنوں، خوشبودار قمیضوں والے
اپنی کالی خواہش کے کیچڑ میں لت پت
تیری جانب دیکھ رہے ہیں
میں، رستے کو دیکھ رہا ہوں
رستہ، جس پر خوش الحان ربوبیت کا سایہ ہے
رستہ، جس پر سبز عماموں میں ملبوس
اندھیرے کے سوداگر
پتھر بانٹ رہے ہیں

تیری پیشانی کی خاطر
رستہ - جس پر
تیرے بڑھتے قدموں کی آواز سنائی دیتی ہے
ڈرتے ڈرتے، میں بھی شاید
تیری جانب دیکھ رہا ہوں - !

*گرینیڈا

سبزہ زاروں کے، دھنک کے
زندگی کے، روشنی کے
خواب !
آنکھوں میں بسائے
دن چڑھے میں جاگتا ہوں !
اور سارے خواب
دن بھر
میری مٹھی میں پڑے
سستایا کرتے ہیں
شہر ناپُرساں میں پھیلی
تنگ اور تاریک گلیوں میں
برہنہ سر، برہنہ پا
سرگوشیاں پرواز کرتی ہیں !
دل شکن ہوتے ہیں سارے دن، مگر
ہر شام کی دہلیز پر
اُمید کی قندیل، ہاتھوں میں اُٹھائے
اپنے گھر کی چوکھٹوں پر ڈھونڈتا ہوں میں
تمہارا خط !

(* گرینیڈا پر امریکی حملے سے متاثر ہو کر لکھی گئی ایک نظم ۔ سنِ تحریر ۱۹۸۴ء)

کہ شاید !
شبنمی قطروں کا کوئی آبگینہ

کہ شاید !
کوئی لہجہ، کچے لیموں کی مہک لے کر
چند موسیقی بھرے الفاظ
کوئی معتبر، نا آشنا لمحہ
ہمارا منتظر ہو !
کہ شاید !
اس برس جاڑا اگلا بی ہو
کہ شاید !
اس برس برسات کا ہو نام سیرابی

قتل و غارت، خون
جبر و ظلم و استبداد
کذب و افترا کے
لوٹ، سفاکی، ہلاکت وحشیانہ پن کے
افسانے !
کارنامے !
ان گنت، فرعونوں، قارونوں کے، شدادوں کے۔
اور
سسکیاں،
آہ و بکا
سورج کے بیٹوں کا۔

الغرض ! دنیا کی ہر منحوس سرخی
میرا استقبال کرتی ہے
اور مصلحت اندیش بھاشاؤں میں لکھا
شام کا اخبار میرے ہاتھ آتا ہے
اور یوں،
ہر شام کی دہلیز پر
میں قتل ہوتا ہوں !!

مغنی تبسم

دل کی لگی رہ جائے گی　　کوئی کمی رہ جائے گی
شعلے تو بجھ جائیں گے　　آگ دبی رہ جائے گی
سوکھے پتے بکھریں گے　　شاخ ہری رہ جائے گی
دروازے چپ سادھیں گے　　آہٹ سی رہ جائے گی
آئینے کھو جائیں گے　　حیرانی رہ جائے گی
درد کے پھیلے سایوں میں　　تنہائی رہ جائے گی
وقت ٹھہر سا جائے گا
رات آدھی رہ جائے گی

نگاہوں سے نکل کر جو گئے ہیں
وہ چہرے آئینوں میں کھو گئے ہیں
زمیں پر نور کی بارش تھی جن سے
ستارے آسماں میں بو گئے ہیں
چمن میں جو کھلے تھے گل کی صورت
صبا کے ساتھ رخصت ہو گئے ہیں
جلاتے والے یادوں کے دیے اب
چراغِ جاں بجھا کر سو گئے ہیں

عرفان صدیقی

حلقۂ بے طلباں، رنجِ گراں باری کیا
اُٹھ کے چلنا ہی تو ہے کوچ کی تیاری کیا

ایک کوشش کہ تعلق کوئی باقی رہ جائے
سو تری چارہ گری کیا مری بیماری کیا

وہی زنداں کی فصیلیں، وہی صحرا کے حدود
ٹوٹ سکتی ہے یہ زنجیرِ گرفتاری کیا

تم سے کم اور کسی شخص پہ راضی نہیں دل
ہم سمجھتے تھے کہ دیوانے کی ہشیاری کیا

وہ بھی طرفہ سخن آرا ہیں، چلو یوں ہی سہی
اتنی سی بات پہ یاروں کی دل آزاری کیا

عرفانؔ صدیقی

ایسا تو نہیں کہ اُن سے ملاقات نہیں ہوئی
جو بات میرے دل میں تھی وہ بات نہیں ہوئی

تیرے بغیر بھی غمِ جاں ہے وہی کہ نہیں
نکلا نہ ماہتاب تو کیا رات نہیں ہوئی

پیشِ طلب تھا خوانِ دو عالم سجا ہوا
اس رزق پر مگر بسر اوقات نہیں ہوئی

بہتر یہ ہے کہ وہ تنِ شاداب اِدھر نہ آئے
برسوں سے میرے شہر میں برسات نہیں ہوئی

ہم کون پیرِ دل زدگاں ہیں کہ عشق میں
یاراں بڑے بڑوں سے کرامات نہیں ہوئی

یاقوت لب تو کارِ محبّت کا ہے صلہ
اُجرت ہوئی حضور یہ سوغات نہیں ہوئی

کیا سہل اُس نے بخش دیا چشمۂ حیات
جی بھر کے سیرِ وادیِ ظلمات نہیں ہوئی

میرے جنوں کو ایک خرابے کی سلطنت
یہ تو کوئی تلافیِ مافات نہیں ہوئی

کب تک یہ سوچ سوچ کے ہلکان ہو جیئے
اب تک تری طرف سے شروعات نہیں ہوئی

اپنا نسب بھی کوئے ملامت میں بار ہے
لاکھ اپنے پاس عزّتِ سادات نہیں ہوئی

عرفان صدیقی

فقیری میں یہ تھوڑی سی تن آسانی بھی کرتے ہیں
کہ ہم دستِ کرم دنیا پہ ارزانی بھی کرتے ہیں

در روحانیاں کی چاکری بھی کام ہے اپنا
بُتوں کی مملکت میں کارِ سلطانی بھی کرتے ہیں

یہ وحشت اور یہ شائستگی طرفہ تماشا ہے
رفو بھی چاہتے ہیں چاک دامانی بھی کرتے ہیں

اگر سمجھو تو اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں میں
کہ طائر میرے سینے میں پر افشانی بھی کرتے ہیں

مجھے کچھ شوقِ نظارہ بھی ہے گلزار خوباں میں
مگر کچھ پھول چہرے میری نگرانی بھی کرتے ہیں

ہمارے دل کو اک آزار ہے ایسا نہیں لگتا
کہ ہم دفتر بھی جاتے ہیں غزل خوانی بھی کرتے ہیں

عرفان صدیقی

حاصلِ سیرِ بے دلاں کون و مکاں نہیں نہیں
کوے حرم نہیں نہیں شہرِ بتاں نہیں نہیں

جسم کی رسمیات اور دل کے معاملات اور
بیعتِ دست ہاں ضرور بیعتِ جاں نہیں نہیں

درد کی کچھ بساط ہے جس پہ یہ پیچ و تاب ہو
دیکھ عزیز صبر صبر دیکھ میاں نہیں نہیں

ہم فقرا کا نام کیا پھر بھی اگر کہیں لکھو
لوحِ زمیں تو ٹھیک ہے لوحِ زماں نہیں نہیں

پوچھ رہا تھا وہ صنم کیا میں نہیں خدا پرست
ہم بڑے حق پرست تھے کہہ اٹھے ہاں نہیں نہیں

دونوں تباہ ہو گئے ختم کرو یہ معرکے
اہلِ ستم نہیں نہیں دل زدگاں نہیں نہیں

گرمیِ شوق کا صلہ دشت کی سلطنت غلط
چشمۂ خوں کا خوں بہا جوئے رواں نہیں نہیں

تیری سانسیں مجھ تک آتے بادل ہو جائیں
میرے جسم کے سارے علاقے جل تھل ہو جائیں

ہونٹ ندی سیلاب کا مجھ پر دروازہ کھولے
ہم کو میسّر ایسے بھی اک دو پل ہو جائیں

دشمن دھند ہے کب سے میری آنکھوں کے درپے
ہجر کی لمبی کالی راتیں کاجل ہو جائیں

عمر کا لمبا حصّہ کر کے دانائی کے نام
ہم بھی یہ سوچ رہے ہیں پاگل ہو جائیں

باقر مہدی

ایک کالی غزل

ٹوٹے رشتوں سے کوئی خودسری ممکن نہ تھی
الجھنوں سے پاک اپنی زندگی ممکن نہ تھی

پارہ پارہ آسماں، کالا دھواں سارا جہاں
کیسے پھوٹی اک کرن جب روشنی ممکن نہ تھی

لفظ و معنی چیختے پھرتے تھے ہر سو، ہر گھڑی
ایسے ہنگامے میں کوئی نغمگی ممکن نہ تھی!

دھڑکنوں کا شور ایسا تھا کہ سب مدہوش تھے
کیا کہیں، کیسے کہیں کہ بے خودی ممکن نہ تھی؟

پیکروں میں ڈھل کے لفظوں کو نئی شکلیں ملیں
کوئی جذبہ ہی نہ تھا اور شاعری ممکن نہ تھی!

روز و شب پیتے رہے زہرِ ہلاہل جان کر
زندہ رہنے کی تمنا میں کمی ممکن نہ تھی!

ہر قدم رہتا تھا انجانے تصادم کا خیال
ایسے عالم میں ہماری دوستی ممکن نہ تھی!

کیا تعلق تھا کہ اب کچھ بھی نہیں باقی رہا؛
ہم نوا ہوئے تو اتنی بے رخی ممکن نہ تھی!

جس کو دیکھو قید ہے ثروت، ہوس، اثبات میں
کون باقر کی صدا سنتا، نفی ممکن نہ تھی!

محمد علوی

جزیروں کو پتہ ہے کیا ہے پانی
کھلی ہے آنکھ تو دیکھا ہے پانی

بڑی اونچائیوں سے وادیوں میں
چھلانگیں مارتا اُترا ہے پانی

ندی نالوں کو دریاؤں کو لے کر
سمندر ڈھونڈنے نکلا ہے پانی

یونہی اُڑتے نہیں آبی پرندے
کہیں نزدیک ہی بہتا ہے پانی

درختوں سے یہ کیسی دوستی ہے
انہیں چھپ چھپ کے کیوں ملتا ہے پانی

پڑا رہتا ہے گہری کھائیوں میں
بہت چل چل کے جب تھکتا ہے پانی

کبھی تنہائی میں دریا کنارے
سُنا ہے تم نے کیا کہتا ہے پانی

کہاں جلتے ہو مرتا ہے تو پیارے
ادھر آؤ یہاں گہرا ہے پانی

چمکتا ہے پہاڑوں کے سروں پر
کنوؤں میں اونگھتا رہتا ہے پانی

محمد علوی

کوئی موسم ہو، بھلے لگتے تھے
دن کہاں اتنے کڑے لگتے تھے

روز کے دیکھے ہوئے منظر تھے
پھر بھی ہر روز نئے لگتے تھے

رہ سجھاتی تھیں اندھیری گلیاں
لوگ پہچانے ہوئے لگتے تھے

ان دنوں گھر سے عجب رشتہ تھا
سارے دروازے گلے لگتے تھے

خوش تو پہلے بھی نہیں تھے لیکن
یوں نہ اندر سے بجھے لگتے تھے

وہ دمکتی ہوئی لو کہانی ہوئی' وہ چمکدار شعلہ فسانہ ہوا
وہ جو اُلجھا تھا وحشی ہوا سے کبھی' اُس دیئے کو بجھے تو زمانہ ہوا

ایک خوشبو سی پھیلی ہے چاروں طرف اُس کے امکان کی' اُس کے اعلان کی
رابطہ پھر بھی اُس حسنِ بے نام سے جس کا جتنا ہوا' غائبانہ ہوا

باغ میں پھول اُس روز جو بھی کھلا اُس کی زلفوں میں سجنے کو بے چین تھا
جو ستارا بھی اُس رات روشن ہوا' اُس کی آنکھوں کی جانب روانہ ہوا

کہکشاں سے پرے' آسماں سے پرے' رہگذارِ زمان و مکاں سے پرے
مجھ کو ہر حال میں ڈھونڈنا تھا اُسے یہ زمیں کا سفر تو بہانہ ہوا

اب تو اُس کے دنوں میں بہت دُور تک' آسماں ہیں نئے اور نئی دھوپ ہے
اب کہاں یاد ہوگی اُسے رات وہ جس کو گذرے ہوئے اک زمانہ ہوا

موسمِ وصل میں خوب ساماں ہوئے' ہم جو فصلِ بہاراں کے مہماں ہوئے
گھاس قالین کی طرح بچھتی گئی سر پہ ابرِ رواں شامیانہ ہوا

اب تو امجد جدائی کے اُس موڑ تک درد کی دھند ہے اور کچھ بھی نہیں
جانِ من' اب وہ دن لوٹنے کے نہیں' اب چلو' اب وہ قصہ پرانا ہوا

مظفر حنفی

نہ آگے بڑھتا ہے اس گلی سے، نہ بیٹھتا ہے غبار میرا
اسے بنانی تھی اپنی جنّت، نہ کر سکا انتظار میرا

جمی ہے سارے بدن پہ کائی، دھرا ہے کانٹوں کا تاج سر پر
مگر یقیں ہے کہ قرض اک دن ادا کرے گی بہار میرا

عجب عجب خوش گمانیاں ہیں کہ عرش تا فرش میں ہی میں ہوں
لگام ہاتھوں میں زندگی کی نہ موت پر اختیار میرا

بہت کڑے تھے سفر کہ وہ دن غضب تھیں وہ ہولناک راتیں
مگر مری غمگسار شبنم، ستارۂ صبح یار میرا

کبھی میں طوفان ہوں مظفرؔ، کبھی میں گرداب ہوں سراسر
بگو آئینہ دار میرا، مزاج دال آبشار میرا

مظفر حنفی

پھر ہوئے ان کی پشیمانی پہ ہم شرمندہ
آج پھر تُو نے کیا دیدۂ نم شرمندہ

عرش تا فرش تمنا کا سفر جاری ہے
چاند پر بھی ہیں مرے نقشِ قدم شرمندہ

دل کے زخموں سے منوّر ہے یہ ماتم خانہ
میرے گھر آکے ہوئی شامِ الم شرمندہ

اُس کے چلّو میں سمندر مرے ہونٹوں پہ سراب
میں پیاسا ہوں تو وہ بھی نہیں کم شرمندہ

ہم پہ روتے رہے پلکوں میں گھہرتا ب آنسو
کہ نہ ہو جائے چراغِ شبِ غم شرمندہ

شہپر رسول

پتھرائی ہوئی آنکھیں، لب خاک
بے کار ہے سب دنیا، سب خاک

سیلاب ہے اشکوں کا پُر زور
آرام سے اب نیچے دب خاک

اک چاند کا، اک سورج کا کھیل
دن آگ اُڑاتے ہیں، شب خاک

کب فوج اُکھڑتی ہے اے شاہ!
میدان میں اُڑتی ہے کب خاک

ہر کام ہے جب شہپر اک جھوٹ
ہر نام بھی ہو جائے تب خاک

چراغوں کا سفر ہے، انتظارِ حاصلِ شب ہے، لبِ جو ہے
کہ ہم پر بھی اندھیرے پانیوں میں روشنی کرنے کا جادو ہے

صبا صحنِ چمن میں عام کرتی بھی تو کس کے قصۂ جاں کو
حقیقت ہے کہ ساری داستانوں میں کہیں میں ہوں، کہیں تُو ہے

بہ لفظِ خامشی سارے کھنڈر آپس میں محوِ گفتگو ہیں اور
یہ موسم زبانِ سنگ میں کہتا ہے دیکھو عالمِ ہُو ہے

ہوائے تند چاکِ بادباں سے نرم لہجے میں یہ کہتی ہے
کسی کا کب بھلا ان باؤلے اور سرپھرے جھونکوں پہ قابو ہے

مرا نالہ فلک کی عظمتوں سے جا ملا ہے شاید اے شہپر
سحر نم ہے، فضا چپ ہے کہ دھانی گھاس کے عارض پہ آنسو ہے

شہپر رسول

وہ اثبات کے حامی ٹھہرے ، وہ ہیں صید طنابوں کے
ہم آزاد ہیں ، انکاری ہیں ، ہم سردار خرابوں کے

ہجر سند کی صورت ہوگا ہم کو یہ معلوم نہ تھا
نامۂ دل بھی پڑھتے تھے ہم رکھ کر ساتھ کتابوں کے

سطحِ ضرورت پر وعدوں کی جھوٹی ڈبو ندیں پڑتی ہیں
چشم زدن میں بس جاتے ہیں کتنے شہر حبابوں کے

"یادنگر" میں رنگ برنگے نقش اُجاگر ہوتے ہیں
راتوں کے صحرا میں جیسے جنگلی پھول ہوں خوابوں کے

خشک فرات کے ناظر بھی ہیں، صبر و رضا کے ماہر بھی
ہم ہیں قید سمندر بھی ہیں، ہم تیراک سرابوں کے

کس نے لکھا ہے لفظِ ندامت اچھے خاصے چہرے پر
کون گلے میں ڈال گیا ہے لمبے ہار خطابوں کے

ہاں! کم کم جنبش دیکھی ہے شہپرؔ اس کے ہونٹوں کی
ہاں! کھلتے دیکھے ہیں ہم نے باغ کے باغ گلابوں کے

"چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل" (شاعری)   مصنّف : وزیر آغا۔
صفحات :۔ تقریباً سات سو   قیمت : تین سو روپیہ

تبصرہ نگار : ڈاکٹر مظفّر حنفی

ملنے کا پتہ : مکتبۂ فکر و خیال ، ۲۷۱، ستلج بلاک۔ اقبال ٹاؤن، لاہور

پچھلے دنوں پاکستان سے موصول اردو مطبوعات میں سے جس کتاب نے سب سے پہلے دامنِ توجّہ کو اپنی جانب کھینچا وہ ہے "چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل"۔ یہ ڈاکٹر وزیر آغا کی تاحال معرضِ وجود میں آنے والی شعری تخلیقات کا ضخیم کلیات ہے۔

مشفق خواجہ نے کہیں کہا ہے کہ وزیر آغا اُن لکھنے والوں میں سے ہیں جو اپنے عہد کی شناخت بن جاتے ہیں۔ ان کا زرخیز قلم گزشتہ چالیس برسوں سے کشورِ ادب میں اپنی تخلیقی توانائی اور خلّاقی سے گلکاریوں میں مصروف ہے اور ان کی قلم رو میں اقلیمِ سخن کے تقریباً تمام ابعاد و جہات شامل ہیں۔ نظم، غزل، منظوم آپ بیتی تنقید، مکتوبات، انشائیہ، سفرنامہ، تحقیق، ترتیب و تدوین، جریدہ نگاری، فکاہیہ اور متعدد دیگر اصنافِ ادب کے میدانوں میں وزیر آغا نے اپنے تخلیقی سفر کے نقوشِ پا مرتسم کیے ہیں۔ چند برس پہلے موصوف سے ایک طویل مصاحبے کے دوران راقم الحروف کے بار بار دریافت کرنے پر بھی وہ کسی ایک صنفِ ادب کو اپنا بنیادی اور اساسی میدان تسلیم کرنے سے گریز کرتے رہے لیکن میں سمجھتا ہوں وہ شاعر پہلے ہیں نقاد یا کچھ اور بعد میں۔ ہرچند کہ تعداد

کے اعتبار سے وزیر آغا کی تنقیدی کتب اُن کے شعری مجموعوں سے کم و بیش دوگنی ہیں، لیکن ادب کی دنیا میں اکثر ۲/ دو اور دو ۲ پانچ ہوتے ہیں۔ ہو سکتا ہے میں اس نتیجے پر وزیر آغا کے شعری کلیات "چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل" کے مطالعے کے بعد پہنچا ہوں اور کبھی ان کی نثری تخلیقات کا کلیات شائع ہو تو کوئی اس کی روشنی میں کچھ اور نتیجہ برآمد کرے، حالاں کہ ہمارے ہاں ابھی نثری کلیات کی روایت ہی نہیں ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا کے لفظوں کی یہ چھاگل دراصل وہ کوزہ ہے جس میں ایک دو نہیں سات دریا سموئے ہوئے ہیں یعنی اس کلیات میں شاعر کے سات مجموعہ ہائے کلام (شام اور سائے، دن کا زرد پہاڑ، نردبان، آدھی صدی کے بعد، غزلیں، گھاس میں تتلیاں اور اک کتھا انوکھی) کی نظمیں اور غزلیں یکجا کر دی گئی ہیں ان میں سے آدھی صدی کے بعد "اور" اک کتھا انوکھی" طویل نظمیں ہیں اور باقی ماندہ نظموں میں ایک آدھ کو چھوڑ کر باقی سب آزاد نظمیں ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ وزیر آغا نئی نظم کے ہراول دستے میں ایک ممتاز مقام کے حامل ہیں اور ان کی شاعری، خصوصاً نظمیں کیفیات اور امیجز کی شاعری کے ذیل میں آتی ہیں۔ ان میں سے اکثر نظمیں علاماتی ہیں لیکن وہ ژولیدہ بیانی اور ابہام، جس کے لیے مدتوں سے جدید شاعری کو مطعون کیا جاتا رہا ہے، وزیر آغا کی نظموں میں نہیں ملتے۔ ان کی نظموں میں فکر کی گہرائی بھی ہے اور تخیل کی شادابی بھی۔ ڈاکٹر وزیر آغا اپنے موضوع پر مضبوط گرفت رکھنے کے ساتھ اسلوب میں ندرت پیدا کرنے کے گُر سے بھی واقف ہیں، اور جدت کے ساتھ شعریت کو آمیز کرنے کے رمز سے بھی آگاہ ہیں۔ ان کی نظموں میں انسانی زندگی اور کائنات کا تصادم و مصالحت نیز تہذیبی ارتقاء کے تسلسل کا گہرا احساس ملتا ہے۔ پیکر تراشی پر جیسی قدرت وزیر آغا کو حاصل ہے۔ ان کے بہت سے ہمعصر نظم گو اسے رشک کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ سیال و جامد، پیچ در پیچ پیکروں کا ایک لامتناہی سلسلہ وزیر آغا کی نظموں میں ٹھاٹھیں مارتا ہے۔ اکثر تو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے نظم کی پتلی سی ڈور اپنے بہت سے پیکروں کا بوجھ سہار نہ سکے گی لیکن اس کی بنت میں شاعر کی پختگیِ ادراک نے وہ تکنیک اور ایسے رموز پوشیدہ رکھے ہیں کہ کم و بیش ہر نظم کئی کئی پیکروں کا مجموعہ لگتی ہے۔ کچھ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

سلگتی شب کا عجب سماں تھا
فلک تھا پیتل کا تھال جس میں
چمکتا کانسی کا چندرماں تھا

دیئے کی مانند ضو فشاں تھا
درخت چپ تھے کہ جس طرح پابجولاں مجرم
(ہوا کے جھونکے نے پنکھ کھولے)

فلک کی سیہ، گہری، سوکھی ہوئی باؤلی سے
کروڑوں ستارے
شعاعوں کی بے سمت، بے لفظ گونگی زباں میں،
لرزتے لبوں سے،
"نہ ہونے کے" منکر تھے۔ (نشہ گاہ)

"مجھے سورج کے رتھ سے آتشیں تیروں کا آنا
اور چھاگل سے ہمک کر آب کا گرنا
کسی بچے کا رونا اور پانی مانگنا بھولا نہیں تھا، میں کہاں جاتا۔
(ہوا کہتی رہی آؤ)

اندھیرے کے کشکول میں کسی نے سونے کا دینار پھینکا
کہ کلیاں شعاعوں کی کھلنے لگیں
سارے جنگل کے پتے زمرد بنے، ٹہنیاں پیلے سونے کی چھڑیاں ہوئیں
جھاڑیوں میں دہکنے لگے سرخ پھولوں کے فانوس
(دست بستہ کھڑا ہوں)

اور میں
اپنے بوجھل پپوٹوں کو میچے
کسی نرم جھونکے کی آہٹ سنوں
تنگ ہوتے ہوئے دودھیا بازوؤں کے

ملائم سے حلقے میں سونے لگوں
کاش سونے لگوں۔ (ذات کے روگ میں)

سارے شہر میں آگ لگی
کاغذ کے ملبوس جلے،
کالے ننگے جسموں سے بازار بھرے،
آوازوں کے جھکّڑ آئے بادل چیخا
ننگی کے بے داغ بدن میں جلی ہوئی ہڈیوں کے اولے
پتھر بن کر برس پڑے (دیواریں)

نور کی برکھا گھنے چھتنار کی
چھلنی سے چھن کر آگئی
میرے اوپر روشنی کی پتیاں بکھرا گئی
میرے سائے جسم کو سہلا گئی (خدشہ)

یقیناً آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ ان نظموں میں اردو کی عام نظمیہ شاعری کی مانند محض بصری پیکروں کی بھرمار نہیں ہے بلکہ شاعر نے اپنے تمام حواس خمسہ حتیٰ کہ چھٹی حس کو بھی بیدار رکھتے ہوئے شاعری کی ہے اسی لیے اس کے علامتی پیکروں میں لامسہ، شامہ، ذائقہ، سامعہ سبھی کی مساویانہ کارفرمائی نظر آتی ہے۔ بلاشبہ وزیر آغا کے ہاں نئی نظم اچھوتی رفعتوں پر کمندیں ڈالتی نظر آتی ہے اپنی نظموں میں وزیر آغا نے جتنی نئی علامتیں اور تازہ استعارے خلق کیے ہیں اور تخلیقی اظہار میں رنگارنگی پیدا کی ہے، خارجی زندگی کے موجود اور معلوم مظاہر کو داخل کی بھیدوں بھری، اجنبی اور انجانی دنیا سے ہم رشتہ کیا ہے، وہ بجائے خود ایک اہم تخلیقی تجربہ ہے۔ ساتھ ہی میں نے محسوس کیا کہ ڈاکٹر وزیر آغا کی اکثر نظموں پر یاسیت کا غلبہ ہے لیکن اس محزونی میں بھی ویسا ہی لطف ہے جیسا کہ میر کی شاعری میں محسوس ہوتا ہے۔ موصوف کی نظموں میں "دکھ" "سناٹا" "بازگشت" "کوہ ندا" "ہوا کہتی

ربی آڈ'' ''ڈولتی ساعت'' ''عفریت'' ''نروان'' ''ایک ڈری ہوئی آواز'' ''دکھ میلے آکاش کا'' ''اک سیال سونے کا ساگر'' ''دھوپ'' ''ٹین کا ڈبہ'' ''چرنوبل'' ''بجھی راکھ کا رنگ'' وغیرہ ایسی صفات کی حامل ہیں. جوہر دور میں بڑی شاعری سے منسوب کی جاتی ہیں. اعتدال اور توازن ان نظموں کی ایک اور بڑی خصوصیت ہے، لطیف جذبات کی تازگی، آسودہ فکر کی حرارت اور ایک خود آگاہ شخصیت کی بے تکلف سادگی وزیر آغا کی نظموں کو منفرد ذائقے کی حامل بناتی ہے۔

عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ وہ شاعر جو نقاد بھی ہیں جب تخلیق شعر پر آمادہ ہوتے ہیں تو ان کی نگارشات میں ایک رُکی رُکی، تھمی تھمی سی ہکلاہٹ سے مماثل کیفیت اظہار پیدا ہو جاتی ہے یعنی ان کا تنقیدی ادراک کسی بڑی تخلیقی جست لگانے سے باز رکھتا ہے بڑی بات یہ ہے کہ کم از کم نظموں کی حد تک یہ کلیہ وزیر آغا پر صادق نہیں آتا اور اسی لیے میں انہیں اساساً شاعر پہلے اور نقاد بعد میں تسلیم کرتا ہوں۔ کبھی ایسی رکاوٹ یا ٹھہراؤ کا موقع آتا بھی ہے تو وزیر آغا اسے بھی اپنی نظم کے لیے کارآمد بنا لیتے ہیں۔ غالب کے بقول رُکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور — وزیر آغا روانی کی کمی کو نظم کی گہرائی اور موضوع کی وسعت کو خیال انگیزی میں ڈھال دیتے ہیں یعنی تخلیقی سوتے راہ نہ پا کر جب چڑھتے ہیں تو ان کی تھاہ پانا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس خیال کی تائید میں وزیر آغا کی طویل نظم ''آدھی صدی کے بعد'' اور نسبتاً کم طویل نظم ''اک کتھا انوکھی'' پیش کی جا سکتی ہے۔ ''آدھی صدی کے بعد'' میرے نزدیک اردو کی ایسی معدودے چند طویل نظموں میں سے ہے جنھیں عالمی ادب کے معیار پہ پرکھا جا سکتا ہے اس منظوم آپ بیتی میں شاعر کے خارجی اور باطنی ارتقاء اور ذات و کائنات کے سفر کا بیک وقت مشاہدہ و مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ اس نظم کی سوچتی ہوئی روانی اور گمبھیر سادگی بلاشبہ بے نظیر ہے کم و بیش انھیں اوصاف کی حامل ''اک کتھا انوکھی'' بھی ہے۔ اس کا ایک اقتباس آپ بھی ملاحظہ فرمائیں:

سونے والے باہر آ

اور امرت رس سے بھرا ہوا مہتاب کا کاسہ
سورج کے ہاتھوں سے لے کر پی
کہ تیری آنکھ سے پھر کرنوں کا سونا
چشمہ بن کر پھوٹ بہے

''چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل'' میں اتنی بہت سی اور ایسی اچھی اچھی نظمیں بیک وقت مطالعے میں آئیں

کہ ان پہ تا دیر گفتگو کی جا سکتی ہے لیکن میں تبصرے کو مضمون نہیں بنانا چاہتا، اس لیے بطورِ گریز وزیر آغا کی غزلوں کے کچھ شعر سنیئے :

اس کی آواز میں شامل تھے خد و خال اس کے
وہ چہکتا تھا تو ہنستے تھے پر و بال اس کے ع۱

آنسو، ستارے، اوس کے دانے، سفید پھول
سب میرے غم گسار سرِ شام آئیں گے ع۲

رات بھیگے گی تو ہر تارا چبھن بن جائے گا
رفتہ رفتہ خوں میں تر شب کی قبا ہو جائے گی ع۳

میں کس زمین میں دفناؤں اپنی آنکھوں کو
کہاں یہ دولتِ بیدار لے کے جاؤں میں ع۴

آہستہ بات کر کہ ہوا تیز ہے بہت
ایسا نہ ہو کہ سارا نگر بولنے لگے ع۵

سوچا نہ تھا کہ ابرِ سیہ پوش سے کبھی
کوندے ترے بدن کے مرے نام آئیں گے ع۶

میرے دکھی سوال کا اس شام تیرے پاس
بھیگی ہوئی نظر کے سوا کیا جواب تھا ع۷

تو نا سمجھ تھا کہ دہلیز تک چلا آیا
زمانہ اب مجھے بازار میں بلاتا ہے ع۸

جانے کس کھونٹ تجھ کو لے جائیں
شاہزادے ! نقوشِ پا سے ڈر ع۹

بانسری بول رہی تھی کہ ادھر آ جاؤ
اس کی آواز میں آواز ملادی ہم نے ع۱۰

یہ میری سوچتی آنکھیں کہ جن میں
گزرتے ہی نہیں گزرے زمانے ع۱۱

" چہک اٹھی ..... " میں شامل تقریباً سو غزلوں سے یہ گیارہ اشعار بآسانی چنے گئے ہیں لیکن ان میں وہ قوت اور ندرت ہے کہ اردو غزل کے اچھے اشعار کا سخت انتخاب کیا جائے، تو ان میں بلا تکلف شامل کیے جاسکتے ہیں، وزیر آغا کی فکر کا تازہ پن ملاحظہ ہو کہ آواز کو تجسیم عطا کردی اور پر و بال کو ہنسنا سکھادیا۔ (ش ع۱) پھر آنکھوں کو دولتِ بیدار کہنا (ش ع۳) ابرِ سیہ سے محبوب کے بدن کا شاعر کی خاطر کوندنا (ش ع۶) رات بھیگنے کے ساتھ تاروں کا پھبن بن جانا (ش ع۷) اور سوچتی ہوئی آنکھوں میں گزرتے ہوئے زمانوں کا تھم جانا (ش ع۱۱) اگر وزیر آغا کے جذبے اور فکر، شدّتِ احساس اور ندرتِ اظہار کی غمازی کرتے ہیں تو شعر ع۲، ع۵، ع۷، ع۸، ع۹ اور ع۱۰ کی ربودگی، گھلاوٹ اور خود رفتگی کلاسیکی غزل کے شہپاروں کی یاد تازہ کرتی ہے لیکن کہیں کسی قدیم شعر کی چھوٹ پڑتی نظر نہیں آتی۔ یہ شعر سر تا سر آمد کے نہیں ہیں، فکر اور وسیع مطالعے کا ان کی تخلیق میں بڑا ہاتھ ہے پھر بھی اس پُرکاری میں سادگی پیدا کرنا وزیر آغا ہی کا کام ہے۔ ان میں خیال انگیزی اور تاثیر، معنی آفرینی اور کیفیت سازی بیک وقت محسوس کی جاسکتی ہے۔

پچھلے دنوں ہمارے ایک نقاد دوست تشریف لائے، خیر سے اہلِ زبان بھی ہیں۔ میں نے وزیر آغا

کا شعر سنا کر انھیں خوش کرنا چاہا تو فرمایا " یہ مصرع ثانی میں 'تا' تھا تو ' آپ کے ذوقِ طبع پر گراں نہیں گزرتا؟ جواباً عرض کیا کہ " چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل " میں ایسے کچھ اور بھی مقاماتِ آہ و فغاں ہو سکتے ہیں۔ آخر وزیر آغا سرگودھا میں بیٹھ کر غزل کہہ رہے ہیں اور تازہ تازہ شعر نکالتے ہیں اہلِ زباں ہوتے تو بہتوں کی طرح وہ بھی قدماء کی جگالی کرتے!

کتاب کا نام : " خواب باقی ہیں " مصنف : آل احمد سرور
قیمت : ایک سو پچاس روپے مبصر : امتیاز احمد
پبلشر : ایجوکیشنل بک ہاؤس ، علی گڑھ

" خواب باقی ہیں " پروفیسر آل احمد سرور کی خود نوشت سوانح عمری ہے۔ کتاب کا نام اس تشنگی کے احساس کا زائیدہ ہے جو غالب کے اس شعر میں کار فرما ہے۔

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

شاید یہی تشنگی کا احساس زندگی کا جواز بھی ہے اور اس کے خوب و زشت کو جھیل لے جانے کا حوصلہ دینے والا بھی۔ اسی سال کی ایک بھرپور زندگی گذارنے کے باوجود ان کا یہی احساس ہے جو انہیں آج بھی متحرک رکھتے اس روپ سے مثبت ہونے کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ ادھر ایک تسلسل کے ساتھ ان کی تین کتابیں شائع ہوئیں۔ (۱) خواب باقی ہیں " (۲) پہچان اور پرکھ " (۳) خواب اور خلش " اور ایک چوتھی کتاب " دانشور اقبال " کے نام سے زیرِ طبع ہے۔ مختلف موضوعات پر ان کے مضامین آج بھی رسائل میں شائع ہوتے رہتے ہیں پر وہ آج بھی کوئی نئی کتاب ، کوئی اچھا شعر ان میں زندگی کی لہر دوڑا دیتا ہے۔ مختلف موضوعات پر وہ آج بھی جس طرح نئی اور پرانی کتابیں پڑھتے ، لوگوں سے گفتگو کرتے ، حالاتِ حاضرہ سے باخبر رہتے ، جلسوں میں شریک ہوتے ، صدارت کرتے اور ہر رنگ میں بہار کا اثبات تلاش کرتے رہتے ہیں یہی وہ چیز ہے جو انہیں کبھی OUT-DATED نہیں ہونے دیتی۔ وہ کبھی مایوس نہیں ہوتے ، ماضی کا قصیدہ پڑھ کر حال کو برا بھلا نہیں کہتے۔ جو بھی سرور صاحب سے تھوڑا بہت واقف ہے وہ جانتا ہے کہ سرور صاحب بنیادی طور پر رومانی ہیں لیکن اس رومانیت میں انہوں نے کلاسیکی نظم و ضبط پیدا کر لیا ہے۔ اپنی ایک نظم " ہمیں سکھایا گیا تھا " میں انہوں نے ان دونوں

چیزوں کے امتزاج کو بہت اچھی طرح پیش کیا ہے۔ اُن کی یہی خوبی اُن کی شاعری اور تنقید ہر تحریر میں ملتی ہے۔ اُن کے یہ اشعار بھی اس کی شہادت دیتے ہیں۔

بربادیٔ چمن میں ہمارا بھی ہاتھ ہے
اس راز سے بتاؤ کسے آشنا کریں

زندہ ہیں مجھ سے ایسے کچھ آداب سرکشی
جو تیری زلف کو بھی میسّر نہ ہو سکے

حسن کی کوئی ادا عشق کا کوئی اعجاز
دل جو مانگے تو یہی حرف و حکایت مانگے

اس خود نوشت میں بھی ان کا یہی انداز رہتا ہے، ہر جگہ ان کی رومانیت کلاسیکی نظم و ضبط، اعتدال اور توازن کی پابند ہے۔ کہیں کہیں سلائی کے ٹوٹے ہوئے بخیوں سے جسم کی رنگینی اپنا جلوہ دکھاتی ہے۔

"نئی نویلی دلہن کو رام کرنے کے لیے دیر تک باتیں کرتا رہا۔ صبح اتنی جلدی ہو گئی کہ اگلی رات کا صبح سے انتظار کرتا رہا۔" (ص ۷)

"پڑوس میں ایک مسلمان گھرانہ بھی تھا، جس میں ایک لڑکی مجھ سے دو تین سال بڑی تھی اس کا نام غالباً عائشہ رہا ہوگا مگر ہم لوگ اسے آشا کہتے تھے۔ یہ لڑکی اکثر دلہن بنتی اور مجھے دولہا بناتی۔ اپنا دوپٹہ ہم دونوں پر ڈال دیتی۔ یہ سب باتیں بہت عجیب اور پُر اسرار معلوم ہوتی تھیں۔ ان میں ایک بے نام سی لذت بھی تھی۔" (ص ۱۷)

"میرے چھوٹے چچا کی شادی اسی سال ہوئی تھی۔ ہماری چچی بہت خوبصورت تھیں اور میں اکثر ان سے لپٹا رہتا تھا۔ میری والدہ اس وجہ سے مجھ سے ناراض بھی ہوا کرتی تھیں۔" (ص ۲۰)

سرور صاحب ان تمام مقامات سے بڑی سلامت روی سے گذر گئے ہیں۔ کاش وہ کبھی لغزیدہ پائی کے شکار ہوئے ہوتے۔ (خطا معاف) انہوں نے چاندنی راتوں کی جنون عطا کر دینے والی چاندنی سے لطف ضرور اٹھایا، پہاڑوں پر گھومے، مناظرِ فطرت کے عاشق رہے لیکن وہ جنون نہ حاصل کر سکے جو یہ چیزیں عطا کرتی ہیں۔ وہ بے خودی و سرشاری، وہ من تو شدم تو من شدی کی کیفیت ان کے حصے میں نہیں آئی۔ رات گئے تک مضمون نویسی

اور مطالعے کے شوق میں ضرور مصروف رہے لیکن شاید اُس شراب ناب سے لطف اندوز اور اس کے نشے سے سرشار نہ ہو سکے، جو اُن "آنکھوں کے پیمانے میں ہوتی ہے"۔

سرورؔ صاحب نے نہ عُسرت کی زندگی گذاری نہ عِشرت کی۔ نہ وہ رند قدح خوار رہے نہ زاہد خشک۔ ان کی زندگی سمندر کی موجوں سے کھیلنے سے عبارت نہیں۔ وہ اقبالؔ کے الفاظ میں "اگر خواہی حیات اندر خطر زی" کے رمز سے واقف نہیں۔ ایک سیدھی لکیر پر اُن کی زندگی گذرتی رہی ——— سیدھی، سچی اور خوشگوار۔ خواب باقی ہیں، ایک سیدھی سچی اور خوشگوار زندگی کی داستان ہے جس میں شعر و ادب کا ذوق، دوستوں کی محفلیں، کافی ہاؤس کی باتیں (لیکن ہائے وہو نہیں)، کتابوں اور رسائل کا ذکر ہے۔
ان کا مطالعہ وسیع اور ہمہ جہت ہے۔ ادبیات، تاریخ، فلسفہ، سیاسیات، سائنس، مذہبیات نفسیات ہر طرح کی کتابیں ان کے زیر مطالعہ رہی ہیں لیکن وہ اپنے بعض محترم معاصرین کی طرح ان کا ذکر کرکے لوگوں پر رعب نہیں جماتے، اپنا بُت بنانے کی کوشش نہیں کرتے، ایسی زبان بھی نہیں لکھتے جس سے اُن کی علمیت کا اظہار ہو۔ وہ چاہیں تو بہتوں کے بارے میں کہہ سکتے ہیں — نافہموں کا انداز فلاطونی کیا! لیکن وہ نہیں کہتے۔ خاموشی سے مسکراتے ہیں۔ تبسّمے بہ لب اور رسید و ہیچ نہ گفت۔ یہ ایک کچھ نہیں کہنے والا تبسّم بہت کچھ کہہ جاتا ہے۔ خاموشی نظر کی خطابت شاید اسی کو کہتے ہیں۔ مطالعہ کی وسعت کے اعتبار سے ہی انہوں نے لکھا بھی ہے۔ ادبی تحریروں میں بھی ان کی یہ وسعت اپنا رنگ دکھا جاتی ہے۔ اسی لیے ان کی تنقید کو اگر کوئی نام دیا جا سکتا ہے تو وہ امتزاجی تنقید ہے۔ ادبی نگارشات میں بھی ان کا رویہ ادیبانہ کے ساتھ ساتھ دانشورانہ ہوتا ہے وہ میرؔ کے شعر ؎

اے آہوانِ کعبہ نہ اینڈو وحرم کے گرد
کھاؤ کسی کے تیر کسی کا شکار ہو

کی معنویت، مقاصد کی عظمت کے پیشِ نظر قربانیاں دینے اور بہتی گنگا میں ہاتھ دھونے اور چلو اس طرف کو ہوا ہو جدھر کی کے رویے کے خلاف آواز بلند کرنے میں تلاش کرتے ہیں۔ متوقع طور پر اُن کی خودنوشت میں بکثرت کتابوں کا ذکر ملتا ہے۔ ابتدا کریما، گلستان، طلسم ہوش ربا، توبۃ النصوح سے ہوتی ہے اور تاریخ ابنِ خلدون سے ہوتی ہوئی جدید دور کی تازہ ترین کتابوں تک ان کی رسائی کے آثار ملتے ہیں۔

سرورؔ صاحب کی شخصیت ہمہ جہت نہیں ہے۔ وہ ادب میں ہر رنگ میں بہار کا اثبات ضرور تلاش کرتے رہے اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ادب اور زندگی کے رشتے میں اخلاقی اقدار اور مثبت پہلوؤں کی طرف ان

کا میلان رہا لیکن زندگی میں وہ ایک مخصوص رنگ پر اصرار کرتے رہے جس میں وضع داری، شرافت، اور ثقاہت کے قدیم مروجہ معیارات کو غلبہ حاصل تھا۔ اس اعتبار سے ان کی لکھنؤ کی زندگی میں دلکشی زیادہ ہے۔ پھر ابتدائی زندگی کا بھی ذکر بھرپور ہے لیکن سرور صاحب کا قلم کہیں بے اختیار نہیں ہوتا۔ وہ نہ کسی سے شدید محبت کرتے ہیں نہ شدید نفرت! وہ ایک انداز بے نیازی سے لوگوں کی غلطیوں کو نظرانداز کر سکتے ہیں، کچھ لوگوں کے لیے دل میں چاہت ہے لیکن وہ اسے ظاہر نہیں ہونے دینا چاہتے، نہ دنیا پر، نہ اس شخص پر اور نہ شاید خود پر۔ پوری خودنوشت میں صرف ایک مقام پر وہ جذباتی ہوئے ہیں۔ ان کے قلم کو روانی آئی ہے، وہ بے خود و بے اختیار ہوئے ہیں اور وہ شمیم احمد شمیم کے ذکر میں ہے:-

"کشمیر کے ایک شعلۂ مستعجل کا ذکر بھی ضروری ہے۔ یہ تھا شمیم احمد شمیم جس کو ۴۵ سال کی عمر میں سرطان کے موذی مرض نے ہم سے چھین لیا۔ یہ کشمیر کا وہ نوجوان تھا جس نے تحریر، تقریر، صحافت، سیاست، سب میں بڑے بڑوں سے اپنا لوہا منوالیا۔ اس نے کالج تک تعلیم تو کشمیر میں پائی تھی مگر ایل بی علی گڈھ مسلم یونیورسٹی سے کیا تھا۔ اردو میں یم اے پریویس ہی کر پایا۔ فائنل کی نوبت نہ آئی، میرا شاگرد بھی رہا تھا۔ اس کے ہفتہ وار اخبار 'آئینہ' نے بہت جلد اردو صحافت میں ایک ممتاز مقام حاصل کرلیا، بعد میں یہ روزنامہ ہوگیا تھا مگر ہفتہ وار 'آئینہ' کی بات ہی کچھ اور تھی۔ پہلے وہ کشمیر اسمبلی کا ممبر ہوا بعد میں بخشی صاحب کو شکست دے کر پارلیمنٹ کا ممبر بنا پارلیمنٹ میں ایک مقرر کی حیثیت سے اس نے بہت جلد شہرت حاصل کرلی۔ خوشونت سنگھ نے اس زمانے میں پارلیمنٹ کے تین مشہور مقرروں کے نام گنائے تھے۔ انگریزی میں پیلو مودی، ہندی میں اٹل بہاری باجپائی، اور اردو میں شمیم احمد شمیم! اس کے قلم میں بلا کی کاٹ تھی اور اس کے طنز کے وار بڑے گہرے پڑتے تھے۔ مولانا مسعودی نے ایک مرتبہ اس کے متعلق کہا تھا کہ شمیم قلم سے نہیں چاقو کی نوک سے لکھتا ہے۔"

جذباتیت میں بھی وہ کیسے عقل کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے، اس کی مثال یہ چھوٹا سا اقتباس ہے۔ علی گڈھ واپسی پر سرور صاحب نے اس کا ذکر جس شعر سے شروع کیا ہے اس سے امید بندھتی ہے کہ شاید وہ اپنی روش احتیاط سے کچھ منحرف ہوں گے لیکن کچھ بھی نہیں ہوتا۔ شعر ہے ؎

پھر اسی بے وفا پہ مرتے ہیں
پھر وہی زندگی ہماری ہے

شعر کا تقاضا تو یہ تھا کہ وہ لکھتے کہ "لیلیٰ علی گڈھ نے پھر اپنی زلفوں کا شکار کر لیا۔ یہاں کے روز و شب یہاں کی رنگینیاں، یہاں کے قہقہے، یہاں کے ہم ہمے چاروں طرف سے یلغار کرتے ہوئے آئے اور میں اُن میں کھو گیا"۔ لیکن وہ لکھتے ہیں:

"میں یکم دسمبر ۱۹۵۵ء کو صبح دس بجے علی گڈھ پہنچا۔ ذاکر صاحب نے پہلے ہی لکھ دیا تھا کہ چوں کہ شاہ سعود آنے والے ہیں اس لیے اولڈ بوائے لاج میں جگہ نہیں ہے اور آپ کا قیام فی الحال میرے ساتھ ہوگا"۔

سرور صاحب نہ کسی کی قبا نوچتے ہیں اور نہ تاج اتارتے ہیں، نہ پھولوں کے ہاروں سے لاد کر اُس کی تعریف میں رطب اللسان ہوتے اور آسمان و زمین کے قلابے ملاتے ہیں۔ بڑے سے بڑے آدمی کا ذکر بھی وہ ایک سرسری انداز میں کرتے ہوئے گذر جاتے ہیں۔ ساقی فاروقی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"بی بی سی کی کینٹین میں ساقی فاروقی سے ملاقات ہوئی۔ ان کی شاعری کی شہرت ہو چکی تھی اور ان کی نظم "موت کی خوشبو" اس وقت موضوع بحث بھی تھی۔ ساقی سے پھر کئی دفعہ ملاقات ہوئی۔ کام تو یہ چارٹرڈ اکاؤنٹنٹ کا کرتے ہیں مگر جدید شاعری میں اپنی جگہ بنالی ہے"۔

سرور صاحب کی تنقید کی ایک خصوصیت یہ رہی ہے کہ وہ اپنے ہر مضمون میں بیسیوں سوالات اٹھاتے ہیں۔ کبھی ان کے جواب دیتے ہیں کبھی نہیں دیتے۔ کبھی ان کی طرف سرسری اشارہ کر کے گذر جاتے ہیں اور یہ جملہ تو اکثر ملتا ہے کہ "یہاں اس کی گنجائش نہیں"۔ یعنی وہ اتنی ساری چیزوں کو زیر بحث لانا چاہتے ہیں کہ وہ کسی طرح ایک ساتھ گرفت میں نہیں آپاتیں۔ وہ کوئی پہلو، چھوٹی سے چھوٹی بات چھوڑ کر آگے نہیں بڑھنا چاہتے، اس لیے وہ ذکر کرتے ہیں۔ لیکن تفصیلی نہیں کر سکتے۔ یہی ان کا تنقید کا مسئلہ ہے۔ یہی سوانح کا۔ اپنے دور کی تمام تحریکات، شخصیات اور واقعات کا ذکر اس میں کہیں نہ کہیں موجود ہے لیکن قاری کچھ اور چاہتا ہے اور اسے مایوسی ہوتی ہے۔ لوگ ان پر حاسد ہونے کا الزام لگاتے ہیں۔ اور وہ محسود ہونا پسند کرتے ہیں۔ گفتگو جہاں سے شروع ہوئی تھی وہیں ختم ہوتی ہے یعنی ـــ

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

فرق صرف یہ ہے کہ ابتدا میں سردار صاحب کی خواہشوں کا ذکر تھا اور یہاں قاری کی خواہشوں کا۔

An Anthology of Modern Urdu Poetry

"جدید اردو شاعری کے نمائندہ شعرا" [انگریزی ترجمہ]

مدیر و مترجم : محمد حفظ الکبیر قریشی۔

ناشر : کناڈا اردو سوسائٹی

ملنے کا پتہ : محمد حفظ الکبیر قریشی، ۱۲، ہاروے کورٹ،
رچمنڈ ہل، انٹاریو، کناڈا L4C 5R2

تبصرہ نگار : خلیل مامون

ایک ایسے وقت میں کہ جب برصغیر میں اردو کے صرف ادبی ہی نہیں بلکہ نیم ادبی جرائد کی اشاعت بھی بند ہو رہی ہے اور اردو دنیا میں کسی بھی قسم کی ثقافتی سرگرمی نہیں کے برابر ہو گئی ہے، کناڈا کی اردو سوسائٹی کے زیرِ اہتمام جدید اردو شاعری کے انگریزی تراجم کے اس مجموعے کی اشاعت اس بات کا ثبوت ہے کہ اردو زبان اور اس کا شعر و ادب بہر طور زندہ رہے گا اور اس کی اشاعت نہ صرف ہند و پاک بلکہ دنیا کے کسی نہ کسی حصے میں جاری رہے گی۔

محمد حفظ الکبیر قریشی ۱۹۶۰ء سے کناڈا میں اردو کا علم بلند کیے ہوئے ہیں۔ وہ کناڈا کے پہلے اردو جریدے "صہبا" اور شمالی امریکہ کے اردو شعرا کے مجموعے "بازگشت" کے مدیر اور مرتب رہے ہیں۔ انہوں نے ۱۹۷۷ء میں کناڈا اردو سوسائٹی کی بنا ڈالی۔ جو آج بھی کناڈا میں اردو کی خدمت کر رہی ہے۔

اس مجموعے میں فیض احمد فیض، ن۔م۔ راشد، مخدوم محی الدین، علی سردار جعفری، جاں نثار اختر،

اختر الایمان، مجروح سلطان پوری، ساحر لدھیانوی، مجید امجد، عزیز حامد مدنی، منیب الرحمٰن، احمد فراز، زہرا نگاہ، ادا جعفری، محمد علوی، کشور ناہید، اور افتخار عارف، کے علاوہ کناڈا کے مقامی اردو شعرا کے منتخب کلام کا ترجمہ بھی شامل ہے۔

اس کتاب کے دیباچہ میں یہ بات تسلیم کی گئی ہے کہ اس میں اقبال، جوش، مجاز، ناصر کاظمی، منیر نیازی، شہریار، مختار صدیقی، اور فہمیدہ ریاض وغیرہ شامل کیے جاسکتے تھے، لیکن اس کے ساتھ مدیر کا یہ دعویٰ بھی ہے کہ ان لوگوں کے بغیر بھی جدید عصری شاعروں کا یہ انتخاب اردو زبان کی اہم آوازوں پر مشتمل ہے۔ اقبال کی حد تک بات صحیح ہے کہ اقبال کو ہم شعراء کے اس عہد میں شامل نہیں کرسکتے۔ لیکن دوسروں کے بارے میں ان کی وضاحت قابل قبول نہیں معلوم ہوتی۔ مذکورہ بالا شعرا کے علاوہ بھی کئی ایک شاعر مثلاً ظفر اقبال، بلراج کومل، وغیرہ ایسے ہیں جنہیں شامل کیا جاسکتا تھا۔ ان سب کو نظرانداز کرکے احمد فراز، زہرا نگار، اور ادا جعفری وغیرہ کو شامل رکھنا عجیب معلوم ہوتا ہے۔ مدیر نے اپنے دیباچے میں یہ بات واضح کی ہے انتخاب میں شامل نظموں کا ترجمہ خالص شمالی امریکہ کے ڈکشن میں ہوا ہے اور یہ بھی کہ جہاں تک ہوسکا نظموں کا ترجمہ لفظی اعتبار سے کیا گیا ہے اور متبادل انگریزی اصطلاحوں یا متوازی علامتوں اور امیجز سے گریز کیا گیا ہے۔ مدیر نے یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ انہوں نے اردو زبان کے مزاج اور لہجہ کو انگریزی ترجمہ میں قائم رکھنے کی کوشش کی ہے۔

شاعری کا ترجمہ اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے، لیکن اس کے باوجود ایک زبان سے دوسری زبان میں ترجمے ہوتے ہیں، اور ہوتے رہیں گے۔ ترجمہ کی کیفیت دراصل از سر نو تخلیق کی سی ہے۔ اس تعلق سے کوشش یہی ہونی چاہیئے کہ اصطلاحوں، تراکیب، استعاروں، اور تمثیلوں کی روح کو مجروح کیے بغیر اور نظم کے کلی حسن کو برقرار رکھتے ہوئے ایک زبان سے دوسری زبان میں شاعری کو از سر نو خلق کیا جائے۔ ظاہر ہے کہ اس عمل میں اصل زبان کا لہجہ دوسری میں برقرار نہیں رکھا جاسکتا، نہ اس کے استعاروں، تمثیلوں اور تراکیب کو ہو بہو برقرار رکھا جاسکتا ہے۔ شعری ترجمہ کا یہ ایک بہت ہی بڑا مسئلہ ہے۔ اس سے مفر مشکل ہے۔ میرے خیال میں شعری اور ادبی تراجم صرف ان قاریوں کے لیے ہیں جو اصل زبان سے ناواقف ہوں۔ اس صورتحال میں جو کچھ وہ سمجھیں گے وہ خود اپنی زبان کے لہجے اور اس کی تمثیلوں کے آئینہ میں سمجھیں گے۔ اس پس منظر میں اگر اردو کا لہجہ شمالی امریکہ کی انگریزی میں برقرار رکھا بھی گیا تو شمالی امریکہ کا انگریز اسے کس طرح سمجھ پائے گا۔ اور ترجمہ کی تحسین کس طرح کر پائے گا؟ یہ محض ایک نظری بحث ہے۔ ویسے یہاں ایک سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ شمالی امریکہ کا موجودہ ڈکشن کس حد تک ادبی تراجم کا متحمل ہے؟

کچھ نظموں کے تراجم کامیاب نہیں ہوئے ہیں۔ مثلاً فیض احمد فیض کی "تنہائی" "سرِوادیٔ سینا" "کوئی عاشق کسی محبوبہ سے" "عشق اپنے قیدیوں کو پابجولاں لے چلا" راشد کی "دریچے کے قریب" "درویش" "اے غزالِ شب" مخدوم محی الدین کی "چارہ گر" علی سردار جعفری کی "اے شہسوار" احمد فراز کی "ابیات بجھنو سرودِ کاشانات" وغیرہ لفظی ترجمہ کی زیادتی کا شکار ہیں اور اصل سے دور معلوم ہوتی ہیں۔ اس کی ایک وجہ ان نظموں کے غنائی پیکر بھی ہیں جو انگریزی میں خلق نہیں کیے جاسکتے اور وہ تمثیلیں اور استعارے بھی جو انگریزی میں سپاٹ معلوم ہوتے ہیں۔

اس کتاب کے بہترین تراجم راشد کی "سبا ویراں" "مزدور کی خدائی" "تعارف" "زندگی زندگی اک پیرزن" ہیں۔ میراجی کی تمام نظمیں، جاں نثار اختر کی "خاکِ دل" اور "آخری لمحہ" اور مجید امجد کی تمام نظمیں بہت اچھی طرح انگریزی میں منتقل ہوئی ہیں۔

ترجمے کی خامی کہیں کہیں خام نظموں کے انتخاب سے بھی عمل میں آئی ہے۔ جیسا کہ سردار جعفری کے ساتھ ہوا ہے۔ بحیثیتِ مجموعی ترجموں کا انتخاب قابلِ تحسین ہے۔

"چوتھا آسمان" (مجموعۂ کلام) مصنف : محمد علوی

تبصرہ نگار : خلیل مامون قیمت : ۵۰/- روپے

ملنے کا پتہ : مکتبۂ ذہنِ جدید، پوسٹ بکس نمبر ۷۴۲، نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

کسی نئے فنکار کی اوّلین تصنیف پر لکھنا، اس کی تخلیقات پر رائے زنی کرنا اور اس کے مزاج کا تعیّن کرنا نسبتاً آسان کام ہے۔ برعکس اس کے پُرانے فن کاروں کی تازہ ترین تصنیف پر لکھنا اس وجہ سے مشکل ہے کہ ان کے بارے میں جتنے منہ اتنی باتیں ہو چکی ہوتی ہیں اور غالباً اس پس منظر میں یہ پُرانے فنکار بھی خود غیر شعوری طور پر اپنا مزاج اور اپنا رویہ متعین کر چکے ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کسی بھی مبصر یا ناقد کے لیے کسی پُرانے فن کار کی نئی تصنیف پر لکھتے ہوئے ان تمام تعصبات سے بری رہنا مشکل ہو جاتا ہے جو اس سے قبل اس فنکار کے تعلق سے وجود میں آچکے ہوتے ہیں۔

محمد علوی کے چوتھے مجموعۂ کلام "چوتھا آسمان" کے مطالعے کے دوران میں بھی اس قسم کی مشکل

کا شکار رہا لیکن خوش قسمتی کی بات یہ ہے کہ خود علوی کی شاعری میں مستعمل چند کلیدی استعاروں نے اس مشکل کو حل کر دیا۔

اس سے پہلے کہ میں محمد علوی کے چوتھے مجموعہ کلام "چوتھا آسمان" کا جائزہ لوں محمد علوی کی شاعری کے پس منظر میں ان کی شعری اساس کی بابت کچھ کہنا لازمی سا بن جاتا ہے۔
محمد علوی کی شاعری کے متعلق سے بہت سارے نقادوں اور ادیبوں نے بہت ساری باتیں کہی ہیں۔ جن میں اہم بات ان کی شاعری کا ایک غیر مشروط ذہن کی پیداوار ہونا اور ان کی شعری کائنات کو ایک نرسری سے تعبیر دینا ہے لیکن تعجب کی بات یہ کہ تمام کے تمام نقادوں اور ادیبوں نے محمد علوی کی شعری اساس کے ایک اہم عنصر کو نظر انداز کر دیا ہے جس کے نتیجے میں وہ شعری کائنات ابھرتی ہے جسے وارث علوی نے "نرسری" سے تعبیر کیا ہے۔ اس سے پہلے کہ میں اس بنیادی عنصر کی طرف آؤں جس سے محمد علوی کی پوری شاعری اُبھرتی ہے "چوتھا آسمان" کے دیباچہ کے طور پر لکھی گئی نظم "پیش لفظ" کی طرف اشارہ ضروری ہے:

"پیش لفظ"

یہ جو ہم تم
روز بولتے رہتے ہیں
ان لفظوں کی
مدھم مدھم روشنیوں میں
میں نے اپنے
آس پاس کی چیزوں کو
اور پاس سے
دیکھنے کی کوشش کی ہے

"چیزوں" کو آپ حافظے میں محفوظ کر لیں اور اس کے بعد مجموعہ کی ابتدا میں اس نظم کا مطالعہ کریں۔

"پیش کش"

فریج کا ٹھنڈا پانی پینا

گھی والی روٹی کھانا
اُجلے بستر پہ سو رہنا
ٹی۔ وی سے جی بہلانا
اللہ میرے گھر آنا
میرے گھر میں چھپ جانا

اس نظم میں آپ " فریج کا ٹھنڈا پانی " " گھی والی روٹی " " اُجلے بستر " اور " ٹی۔وی " کے علاوہ " گھر " کی طرف دھیان دیجیے۔ اس کے علاوہ جو اہم بات اس نظم میں ہے وہ ہے " گھر میں چھپ جانا " اس نظم کے اہم پہلو بالترتیب اوّل تو فریج کے ٹھنڈے پانی سے لیکر ٹی۔ وی وغیرہ یعنی اشیاء ہیں، دوّم " گھر " ہے اور سوم " چھپ جانا " ہے۔ دراصل اشیا 'گھر' اور گھر میں چھپے بیٹھے رہنا یہ محمد علوی .... کی شاعری کے وہ پہلو ہیں جو اُنہیں دیگر تمام نئے شعراء سے ممیز کرتے ہیں۔

" خالی مکان " سے لیکر " چوتھا آسمان " تک۔ " گھر " ایک ایسا استعارہ ہے جو مختلف رنگوں میں آپ کو علوی کی نظموں اور غزلوں میں بکھرا پڑا ملے گا۔ ان کی غزلوں سے کچھ مثالیں دیکھیے:

آیا ہے ایک شخص عجب آن بان کا
نقشہ بدل گیا ہے پرانے مکان کا

(خالی مکان)

علوی میری جان پڑے رہنا دل میں
باہر گھور اندھیرا ہے سچ کہتے ہیں

(خالی مکان)

علوی خدا کے واسطے گھر میں پڑے رہو
باہر نہ جاؤ پھر کوئی جھگڑا نہ ہو کہیں

(خالی مکان)

گھر کا دروازہ نہیں تو کیا ہوا
تم کو کیا چوروں کا ڈر ہے سو رہو (خالی مکان)

کھڑکیوں سے جھانکتی ہے روشنی
بتیاں جلتی ہیں گھر گھر رات میں

(خالی مکان)

سونے رستے پہ سرِ شام کوئی
گھر کی یادوں میں گھرا بیٹھا تھا

(خالی مکان)

ایسے سیلاب اُٹھے دریا میں
گھر کے گھر ڈوب گئے دریا میں

(خالی مکان)

گھر سے باہر کس بلا کا شور تھا
میرے گھر میں جیسے میں خود بور تھا (خالی مکان)

تمہیں بھی وقت کی رفتار کا پتہ چلتا
نکل کے گھر سے گلی تک تو آگئے ہوتے

(خالی مکان)

ایسے گھر میں جھانک رہا تھا
جو دس دن سے بند پڑا تھا

(آخری دن کی تلاش)

گلی میں کھڑے ہیں کپٹ، جھوٹ، چھل
میاں اپنے گھر سے نہ باہر نکل

(آخری دن کی تلاش)

بیوی اکیلی ڈرتی ہے
شام ہوئی اب چلئے گھر

(آخری دن کی تلاش)

آؤ علوی اس کے گھر کی بتیاں
بجھ گئیں اب گھر کو چلنا چاہیے
(آخری دن کی تلاش)

شریفے کے درختوں میں چھپا گھر دیکھ لیتا ہوں
میں آنکھیں بند کر کے، گھر کے اندر دیکھ لیتا ہوں
(آخری دن کی تلاش)

گھر میں کیا آیا کہ مجھ کو
دیواروں نے گھیر لیا ہے
(آخری دن کی تلاش)

مرنا ہے تو ساتھ ہی چلتے ہیں
ٹھہر ذرا گھر جلکے آتا ہوں میں
دور افق کے کونے میں
اونچے نیچے گھر چمکے
(تیسری کتاب)

آؤ علوی اب تو اپنے گھر چلیں
دن بہت دلّی میں ٹھہرے ہو گئے
(تیسری کتاب)

میرے مکان نے کیوں مجھ کو باندھ رکھا ہے
اسی گلی سے میں ہر رات کیوں گذرتا ہوں
(تیسری کتاب)

زمانہ چاند سے آگے نکل گیا علوی
مگر میں برف کے گھر میں پڑا ٹھٹھرتا ہوں
(تیسری کتاب)

اپنا گھر آنے سے پہلے
اتنی گلیاں کیوں آتی ہیں

(تیسری کتاب)

کس نے گھر کی پہلی اینٹ رکھی ہوگی
سب سے پہلے، ہل کس نے جوتا ہوگا

(تیسری کتاب)

ابھی میں اپنے گھر میں سو رہا تھا
ابھی میں گھر سے بے گھر ہو گیا ہوں

(تیسری کتاب)

ابھی اندھیرا چھا جائے گا
یہ گھر تجھ کو کھا جائے گا (چوتھا آسمان)

تیری انگلی تھام کے گھر تک آ جائیں
پھر چاہے تو گھور اندھیرے چھا جائیں

(چوتھا آسمان)

کبوتروں کو سونے گھر اچھے لگتے ہیں
بھرا پُرا گھر ہو تو چڑیاں آتی ہیں

(چوتھا آسمان)

جیسے جیسے دن جاتے ہیں
گھر سے دُور ہوا جاتا ہوں

(چوتھا آسمان)

گھر نے اپنا ہوش سنبھالا، دن نکلا
کھڑکی میں بھر گیا اُجالا، دن نکلا

(چوتھا آسمان)

آنگن میں پتے پھوٹے ہیں
سیڑھی پر اک پھول کھلا ہے

[چوتھا آسمان]

رہ رہ کے بلاتے ہیں مجھے دُور کے منظر
کھڑکی میں کھڑا دیکھتا رہتا ہوں سمندر

[چوتھا آسمان]

کھڑکیوں سے جھانک کر گلیوں میں ڈر دیکھا کیے
گھر میں بیٹھے رات دن دیوار و در دیکھا کیے

[چوتھا مکان]

موت نہ آئی تو علوی
چھٹی میں گھر جائیں گے [چوتھا آسمان]

ایک کھڑکی ہے گھر میں اس کو بھی
بند رکھتا ہوں اک نہ اک ڈر سے

[چوتھا آسمان]

"گھر" کا استعارہ دراصل عدم تحفّظ سے پناہ کی علامت ہے جو بار بار محمد علوی کی شاعری میں عود کر آتا ہے اور اسی گھر کی چہار دیواری میں، جس میں آنگن، دیوار، کھڑکی دروازہ، منڈیر شامل ہیں۔ علوی کی شاعری جنم لیتی ہے۔ نیم، بلی، چیل، چوہا چنار کے پیڑ، چڑیا، چاند، رات اور دن، اور صبح و شام اس گھر کا حصّہ ہیں۔ یعنی علوی جو کچھ دیکھتے ہیں وہ اس گھر کے احاطے یا اس کے کمروں میں بیٹھ کر دیکھتے ہیں۔ اس پس منظر میں دیکھیں تو پتہ چلتا ہے کہ اُن کی شخصیت اور شاعری کا سیاق وسباق یہی گھر ہے۔ جو خارج کے زمان ومکان، تاریخ سماج ہی سے بلکہ دیگر انسانوں کے لمس سے بھی عاری ہے۔ گھر کا تصوّر دراصل اس میں جینے بسنے والے افراد مثلاً ماں، باپ، بھائی بہن بیوی بچّوں کے ساتھ بنتا ہے۔ لیکن تعجب کی بات یہ ہے کہ محمد علوی کے گھر کے تصوّر میں ان کرداروں اور رشتوں کی اہمیت محض ضمنی ہی نہیں بلکہ نہیں کے برابر ہے۔ نتیجے کے طور پر جو صورت ہمارے سامنے آتی ہے وہ شاعر کی ایک اکیلی ذات اور ایک

خالی گھر، اُس کی چار دیواریاں، دروازے کھڑکیاں، دہلیز آنگن وغیرہ ہیں جن کو زاویے بدل بدل کر شاعر دیکھتا اور محسوس کرتا رہتا ہے۔ یعنی محمد علوی کے یہاں ان معروضات کی اہمیت تمام رشتے ناطوں اور زندگی کے دیگر عوامل سے زیادہ ہے۔ یہی نہیں بلکہ میں تو یہ بھی کہوں گا کہ خود اپنی ذات بھی علوی کی نظر میں ایک معروض سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ "چوتھا آسمان" میں شامل نظم "جنم دن" کا یہ حصہ دیکھئے:۔

" لیکن پھر بھی میں سوچتا ہوں
خاص مزہ تو تب آئے گا
جب وہ آکر
مجھ کو ڈھونڈھتا رہ جائے گا "

یا پھر نظم "کوئی شام ایسی بھی آئے" میں یہ حصہ

" ہترا پاگلوں کی طرح
ڈھونڈتی ہو مجھے
اور نہ پائے
کوئی شام ایسی بھی آئے "

یہ ایک طرح کا ONTIC DIMENSION ہے۔ لیکن ایسا DIMENSION جس میں حلول نہیں ہے۔ اس کی مثال ایسے کہرے کی سی ہے کہ جو اوپری اوپری سطح سے گذرتا رہتا ہے۔ پھول پودوں، پہاڑوں آسمانوں اور زمینوں کا لمس تو پاتا ہے لیکن ان میں جذب نہیں ہوتا۔ یہی عنصر محمد علوی کی شاعری کو زمین و آسمان، مادیت اور روحانیت اور انسانیت اور حیوانیت کے درمیان معلق رکھ کر خالص اشیاء سے قریب تر کر دیتا ہے۔

محمد علوی کی کائنات اُن کا گھر اور اُس گھر سے وابستہ اشیاء ہیں اور ان کی اپنی اکیلی ذات ہے جس میں انہوں نے کسی کو شامل نہیں رکھا ہے۔ اس کائنات میں نہ محبت ہے نہ نفرت، نہ لمس ہے نہ بے قراری نہ آسمان ہے نہ زمین۔ صرف ایسی خالص اشیاء ہیں جو شاعر کی شعری کائنات ترتیب دیتی ہیں۔ گھر کے جیتے جاگتے کردار۔ بیرونی دنیا اور دوسرے انسانوں کی ہماہمی شاعر کے لیے بے معنی ہے۔

یہ باتیں محمد علوی کی تمام تصانیف پر صادق آتی ہیں فرق صرف اتنا ہے کہ "آخری دن کی تلاش"

میں شاید "جدیدیت" کے تقاضوں کے پیشِ نظر لکھی گئی نظموں میں یہ عنصر قدرے دب سا گیا ہے۔

اس پس منظر میں محمد علوی کی شاعری، بالخصوص نظموں کا، ہماری نئی نظم کے تاریخی پس منظر میں یا پھر کسی اور حوالے سے دیکھا جانا صحیح نہیں ہے۔ اس سے قطع نظر کہ اس پس منظر میں خلق ہونے والی نظموں کی شعری اہمیت کیا ہے، یہ بات واضح ہے کہ یہ نظمیں اپنے تجربے اور اظہار میں نادر ہیں۔ یہ الگ بات کہ علوی کی شعری کائنات اتنی محدود ہے اور ان کی ہر ایک نظم کے شعری تجربے کا پس منظر اتنا FLEETING کہ وہ تادیر قاری یا سامع کی توجّہ اپنی جانب مرکوز نہیں کر پاتا۔ یہی بات ان کے ایک جیسے تجربات کے دہرائے جانے کی ہے۔ مثلاً 'آخری دن کی تلاش' میں شامل یہ شعر دیکھیے:

ساتویں منزل سے کودا چاہیے
خودکشی کرنے کو اور کیا چاہیے

اور "چوتھا آسمان" کی یہ نظم

"ساتویں منزل
اپنے آپ سے
اور بھلا
کب تک میں لڑوں
جی چاہتا ہے
کود پڑوں"

یہ بہت سامنے کی مثال ہے۔ ایسی اور بہت ساری مثالیں محمد علوی کے یہاں آپ کو ملیں گی۔

محمد علوی کی شاعری کے تعلق سے اس عمومی پس منظر کے بیان کے بعد میں 'چوتھا آسمان' کی طرف آتا ہوں۔ 'چوتھا آسمان' میں شامل بہت سی نظمیں جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں ان کی بیشتر پرانی نظموں ہی کا REPRODUCTION ہیں۔ ان میں 'گھر بھر وکہ دوپہر' 'خالی مکان' کی نظم "ایک اور برا دن" کی یاد دلاتی ہے یا پھر "شرلاک ہومز" "آخری دن کی تلاش" میں شامل نظم "بائیں آنکھ میں تل والے کی زبانی" کے اسلوب کی یاد تازہ کر دیتی ہے۔

اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہے کہ اس مجموعے میں اسلوب اور تجربے کے لحاظ سے اچھی نظمیں شامل نہیں ۔ اس مجموعے میں شامل نظمیں "میرا نام" "کشمیر ان نومبر" "کوئی شام ایسی بھی آئے" "چھتری دل کا ایک سپاہی" "جنم دن" "بھوت" "یہ رات اور دن" "رشوت خور دہائی" "خونی سٹہ" اور "کلمہ" بہت ہی خوبصورت اور دل پذیر نظمیں ہیں۔ ان میں سے اکثر نظمیں احساسِ مرگ کے تاثر کے تحت لکھی گئی ہیں۔ سوائے "کشمیر ان نومبر" کے جو ہلکی پھلکی ہے لیکن بہت ہی خوبصورت نظم ہے۔ "میرا نام" گو کہ ایک WISHFUL FANTASY ہے تاہم خوبصورت ہے۔ اپنے تیکھے پن اور اظہار کی سادگی کے سبب سب سے اچھی نظم "رشوت خور دہائی" ہے ۔ اس نظم میں تمام تر معذوریوں کے باوجود جینے کی ہوس کو رشوت ستانی کی جس انتہا پر دکھایا گیا ہے وہ بہت ہی غضب کی بات ہے ۔ اس کے برعکس "کلمہ" گو بظاہر بہت ہی سیدھی سادی نظم نظر آتی ہے لیکن سکرات میں مبتلا مرنے والے کی ایسی ملی جلی خواہشات کا اظہار کرتی ہے جو گھی والی روٹی اور مچھلی کی آس ہی نہیں بلکہ بند کابکوں سے کبوتروں کے اڑنے اور کمرے میں کلمہ کے پھول کھلنے کے احساس تک کا احاطہ کرتی ہے۔ یہ نظم روحانی نجات اور مادی آرزوؤں کا ایک حسین امتزاج ہے ۔

موت کا احساس یا موت کا خوف شاعری کو نہ بلند بناتا ہے اور نہ ان محرکات سے وجود میں آنے والی شاعری میں کوئی برائی ہوتی ہے ۔ اصل بات دیکھنے کی یہ ہوتی ہے کہ یہ احساس کن سطحوں پر کام کرتا ہے ۔ شاعر کے ذہن اور احساس کی کیا کیمیاگری کرتا ہے اور پھر تخلیقات کی شعری، فنی اہمیت کیا ہے۔ احساسِ مرگ بذاتِ خود اہم نہیں ہوتا بلکہ وہ تلازمات اہم ہوتے ہیں جو اس احساس سے پیدا ہوں۔ کہا جاتا ہے کہ موت ہر آدمی میں ایک طرح کی عظمت پیدا کر دیتی ہے ۔ موت ہی کی وجہ سے انسان زندگی کو زیادہ سے زیادہ حسین اور زیادہ سے زیادہ بامعنی بنانے کی کوشش کرتا ہے ۔ اور پھر شاعر کی بات تو اور ہی ہے۔ اس پس منظر میں اپنی انفرادیت اور خوبصورتی کے باوجود محمد علوی کی نظمیں محض شخصی احساس کا اظہار بن کر رہ جاتی ہیں علوی کی نظموں میں محض اپنے نہ ہونے کا احساس ابھرتا ہے ۔ محض طبیعی غیر موجودگی ۔ غالباً یہ بھی ان کی اس PSYCHE کا حصہ ہے کہ جس میں اشیا کی معروضیت کے علاوہ کسی دوسرے معنوی تلازم کی اہمیت نہیں۔

اس مجموعہ میں محمد علوی کی ۱۴۴ غزلیں بھی شامل ہیں ۔ اس اعتراف کے باوجود کہ ان میں سے چند ایک غزلیں متاثر کرتی ہیں ، یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ان غزلوں میں محمد علوی کی انفرادی شناخت اور انکے

اسلوب کی دریافت مشکل ہے۔ ان کی غزل پر شعوری یالاشعوری طور پر منیر نیازی، ناصر کاظمی اور ظفر اقبال کی چھاپ واضح طور پر نظر آتی ہے جیسے :۔

صبح کی سرخی تری، شام کے منظر ترے
ساری زمینیں تری، سارے سمندر ترے

کون آکاش پہ چلتا ہے
راتوں کو بجتی ہے کھڑاؤں

مزے اُڑاؤ گے ہجرتوں کے
لیے پھرو گے وطن کی خوشبو

اندھیرا جس کے سراغ میں ہے
وہ سارا منظر چراغ میں ہے

تبصرہ : سیدہ حمید۔
(دی سنڈے ٹائمز)

HASAN SHAH'S

THE NAUTCH GIRL

ترجمہ : نجم الثاقب شحنہ — انگریزی ترجمہ : محترمہ قرۃ العین حیدر

مطبوعہ : اسٹرلنگ پیپر بیکس — قیمت : ۴۵ روپے

دو سو برس پہلے ۱۷۹۰ء میں، کانپور کے ایک نوجوان، حسن شاہ نے، ''سبکِ ہندی'' میں ایک ناول ''قصۂ حسن و عشق'' لکھا تھا۔ فارسی اس زمانے میں ہندستان میں تعلیم و ثقافت کی زبان تھی۔ راجا رام موہن رائے کی ابتدائی کتابیں اسی زبان میں ملتی ہیں۔

سو برس کے بعد، ۱۸۹۳ء میں، لکھنؤ کے سجاد حسین کسمنڈوی نے اس کا اردو ترجمہ ''نشتر''، شائع کیا۔ اس کے ننانوے برس کے بعد محترمہ قرۃ العین حیدر نے ''نشتر'' کے متن کو THE NAUTCH GIRL کے نام سے انگریزی میں منتقل کیا ہے۔

مس حیدر سے ہمیں ایک خوبصورت بے مثال ادبی تحفہ ملا ہے۔

مس حیدر نے کچھ سامان، حیرت و استعجاب کا بھی، ہمارے لیے فراہم کیا ہے۔ انہی کے لفظوں میں وہ لکھتی ہیں کہ ''قصۂ حسن و عشق'' کے نوجوان، بیس سالہ مصنف کے سامنے مرصع و مقفیٰ رومانی عبارتوں،

رزمیوں، اور تمثیلوں کا لامتناہی سلسلہ تھا۔ انگریزی سے وہ بظاہر نابلد تھے اور رچرڈسن
[۱۶۸۹-۱۷۶۱ SAMUEL RICHARDSON] فیلڈنگ [HENRY FIELDING :۱۷۰۷-۱۷۵۴]
اور اسٹرن [۱۷۱۳-۱۷۶۸ : LAURENCE STERNE] کے نام سے حسن شاہ کے کان یقیناً نا آشنا تھے۔
جین آسٹن [۱۷۷۵-۱۸۱۷ : JANE AUSTEN] کا پہلا ناول "قصۂ حسن و عشق" کے چند برسوں
بعد چھپا تھا۔ اس طرح، "نشتر" نہ صرف پہلا، معلوم، ہندستانی ناول ہے، بلکہ وہ اس عام غلط فہمی کا
ازالہ بھی کرتا ہے کہ ہندستان میں ناول نویسی کی ابتدا وکٹورین عہد میں انگریزی ناولوں کے زیر اثر ہوئی۔
[ملکہ وکٹوریا: ولادت: ۱۸۱۹ء، متوفی: ۱۹۰۱ء۔ عہدِ حکومت: ۱۸۳۷ء تا ۱۹۰۱ء]۔

قرۃ العین حیدر تاریخ کی اچھی پارکھ ہیں۔ واقعاتِ سنینِ ماضیہ سے داستانوں کو الگ کرتے
کا ان کا ذہنی رجحان کتاب کے پیش لفظ، پس لفظ اور نوٹس [NOTES] میں صاف جھلکتا ہے۔ وہ "نشتر"
کو صحیح معاشی، سیاسی، معاشرتی تناظر میں دیکھتی ہیں۔

اٹھارویں صدی کے آخری دہے میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے ہندستان میں سیاسی برتری حاصل
کرلی تھی۔ شہر کانپور جان کمپنی کی چھاؤنی (گیریزن) بن چکا تھا۔ مسٹر منگ کمپنی کے ملازم افسر بھی تھے اور اپنے
طور پر تجارت بھی کرتے تھے۔ ان کے ہاں ہمارا نوجوان مصنّف، حسن شاہ، کلرک کی حیثیت سے کام کیا کرتا تھا۔
مسٹر منگ ان انگریز "نبابوں" میں سے تھا جنہوں نے ہندستانی اشرافیہ کا طرزِ زندگی اپنا لیا تھا۔ فرنگیوں کو
رقص و سرود کی لت پڑ چکی تھی۔ پرسی وَل اسپیر کے حوالے سے قرۃ العین لکھتی ہیں:

"رقص دیکھنا گویا یوروپ میں بیلے [BALLET] دیکھنا تھا، اس فرق
کے ساتھ کہ (ہندستان میں) طائفہ ہمیشہ اپنے گھر بلا لیا جاتا تھا۔"

منگ، حسن شاہ کا یارِ غار بن جاتا ہے۔ سجاد حسین کسمنڈوی نے "نشتر" پر اپنے دلآویز
حاشیوں میں ایک جگہ لکھا ہے:

"یہ زمانۂ ماسبق کا انگریز تھا۔ اب وہ ہم کو نیٹیو، کالا آدمی اور بربر کہتے
ہیں، ہم سے بدسلوکی کرتے ہیں اور ہمارے حقوق بری طرح پامال کرتے ہیں، حالانکہ
اب ہم پہلے سے زیادہ تعلیم یافتہ ہیں اور ہمارا طرزِ حیات اور ہماری صلاحیتیں بہتر
ہوگئی ہیں۔ مگر وہ انگریز جو ایک صدی پہلے یہاں آئے تھے، شریف النفس
[GENTLEMAN] تھے، اور ہم بھی شائستہ و مہذب۔ مگر آج اخلاقی زوال میں،

وہ اور ہم' ایک دوسرے کی ہم سری کرتے ہیں۔"

ناول کی ہیروئن تعلیم یافتہ ' بذلہ سنج اور پختہ ارادے کی سترہ سالہ رقاصہ ہے اور منگ کے تنخواہ دار طائفے میں ممتاز حیثیت کی مالک۔ خانم جان اور حسن شاہ دامِ محبت میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ خانم جان کو اگرچہ آخر کار طوائف ہی بننا تھا لیکن وہ منگ کے حرم میں داخل ہونے سے صاف انکار کر دیتی ہے اور حسن شاہ سے خفیہ طور پر نکاح کر لیتی ہے۔

خانم جان ناول کا زندگی سے بھرپور اور سب سے جدید کردار ہے۔ وہ ہمارے فکشن کی ان مہذب طوائفوں کی روایت کی ابتدا معلوم ہوتی ہے جو ۱۸۹۹ء کے آتے آتے مرزا ہادی رسوا کے ناول "امراؤ جان ادا" میں اپنی معراج کو پہنچتی ہے۔ طوائف کی روایت کی اپنی ایک لمبی تاریخ ہے۔ قدیم ہندستان میں دیسیا سے امید کی جاتی تھی کہ وہ سارے فنونِ لطیفہ سے واقف ہو تاکہ ذہین و فطین مردوں کا ذہنی سطح پر ساتھ دے سکے۔ جنوبی ہند کی دیوداسیاں بھی اپنی تعلیم اور شائستگی کے لیے مشہور تھیں۔

کانپور سے منگ کا تبادلہ ہو جاتا ہے۔ اس کے طائفے کے مرد و زن فنکار ڈیرے تہہ کر کے بنارس کے قریب قلعہ چنار میں اپنے قدیمی مربی ہولیر (HOLLIER) صاحب کے پاس چلے جاتے ہیں۔ (یہ ہوا غالباً مشہور کرنل POLIER تھے۔)

حسن شاہ کو پتا چل جاتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ کسی تیز رو کشتی میں اس بجرے کو جا لے جس میں طائفہ سفر کر رہا تھا۔ مقصد' اپنی منکوحہ' خانم جان کو حاصل کرنا تھا۔ مگر اس کو کانپور میں دیر ہو جاتی ہے۔ منگ اپنی شاہ خرچیوں کے سبب مقامی مہاجنوں کا سخت مقروض ہے۔ کلکتے کو روانگی سے قبل ان کا حساب چکانا تھا۔ حسن شاہ کا خفیہ منصوبۂ سفر ناکام ہو جاتا ہے۔

اُدھر' خانم جان گنگا کے سفر کے دوران میں بیمار ہو جاتی ہے اور علاج کے لیے لکھنؤ بھجوا دی جاتی ہے جہاں وہ حسن شاہ کے پہنچنے سے پہلے دم توڑ دیتی ہے۔ اس المیے کو ناول کا قاری پہلے ہی تاڑ لیتا ہے کیونکہ ہیروئن چاہے کیسی ہی ذہین' نیک اور عفت مآب ہو' لیکن ہے تو وہ طوائف اور بھیرا (CAMP-FOLLOWER) ' ایک سید زادے کے ساتھ ایک طوائف کا سنجوگ معاشرے کے لیے ناقابلِ برداشت تھا' خواہ وہ کم عمر اور ناپختہ ہی کیوں نہ ہو'

اس ناول میں جدید ناول کے کئی عناصرِ ترکیبی کی موجودگی کی طرف قبل ازیں اشارہ کیا جا چکا ہے سب سے اہم بات یہ ہے کہ "قصۂ حسن و عشق" میں مکالموں کا فطری بہاؤ ملتا ہے۔ ڈرامائی انداز کی مکالمہ

نگاری جو انیسویں صدی کے اردو ناولوں کا بلکہ پریم چند کے طرزِ نگارش کا خاصّہ رہی ہے، اس ناول میں ہم کو نہیں ملتی۔ حسن شاہ نے اگرچہ خود کو المیہ عاشقوں، 'مجنوں و فرہاد' کے قالب میں ڈھالا ہے لیکن اس نے کہانی میں پلاٹ کی وہ تہہ دار بُنَت اور فطری پن پیش کیا ہے، جو ہمیں بعد کے مصنّفوں، مثلاً جین آسٹن کے ناولوں میں ملتے ہیں۔ اپنی ذہانت اور خوش طبعی کے سبب خانم جان، جین آسٹن کے ناول PRIDE AND PREJUDICE کی جین کے بجائے، ELIZABETH BENNET سے زیادہ قریب دکھائی دیتی ہے۔

تصنّع سے مُبرّا مربُوط پلاٹ، رواں نثر اور حقیقی کرداروں سے اس ''جدید'' ہندستانی ناول کا خمیر اٹھایا گیا ہے۔ مس حیدر نے اس بھولی بسری تحریر کو پُرانے غبار آلود انبار سے کھوجا اور کمالِ فنکاری کے ساتھ انگریزی کے قاری کے سامنے پیش کیا ہے۔

پسِ اشاعت: محترمہ قرۃ العین حیدر کا نوٹ

کتاب کے پریس کو جانے کے بعد مترجم (قرۃ العین حیدر) نے اس ناول کے بارے میں جو مزید معلومات حاصل کیں وہ درجِ ذیل ہیں:

(۱)۔ ناول کا فارسی مسودہ پٹنے کے ایک خانگی ذخیرے میں موجود ہے۔ علیگڈھ مسلم یونیورسٹی کے پروفیسر اقتدار عالم خان نے فارسی مسودے اور سجاد حسین کسمنڈوی کے ترجمے کا تقابلی مطالعہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اُردو ترجمے میں فارسی اصل سے سرِمُو انحراف نہیں کیا گیا ہے۔

(۲) حسن شاہ کے چھوٹے بھائی، حسین شاہ نے جن کا ذکر ناول میں چلتے چلاتے ملتا ہے، خود ایک ناول ''جذبِ عشق'' ۱۷۹۷ء میں لکھا تھا۔ اس کا خوبرُو بانکا ہیرو سندھیا کی اس فوج کا افسر تھا جو نواحِ دہلی میں پڑاؤ ڈالے ہوئی تھی۔ یہ ہیرو انگریز افسروں کا رفیق کار ہے۔ اس کی قومیت ظاہر نہیں کی گئی ہے۔ وطن کی یاد اسے ستاتی ہے اور وہ حالات سے ناخوش ہے۔ گھڑ سواری کرتے ہوئے وہ ایک دن برج کے علاقے میں جا نکلتا ہے۔ ۲۹ ویں جمادی الثانی کو قصبہ سُمیری، پرگنہ بمراندابن، پہنچ جاتا ہے۔ یہاں پُوجا کے تیوہار کے دوران بھوانی باغ میں ایک حسین دوشیزہ کو دیکھ لیتا ہے۔ پھر ''دونوں طرف ہے آگ برابر لگی ہوئی''۔ دوشیزہ کے خاندان کی سخت مخالفت کا نوجوان کو سامنا کرنا پڑتا ہے۔ قصہ کچھ تو مُسجّع و مقفّیٰ اردو نثر میں ہے اور کچھ مثنوی کی شکل میں۔ [مرہٹہ فوج کے سردار، جنرل چارلس پراں [GENERAL CHARLES PERON] حسین شاہ کو ایک فارسی کلاسک کا اردو میں ترجمہ کرنے کا کام تفویض کرتے ہیں۔

"دوسرا کمرہ" (ڈرامے)　　مصنفہ : زاہدہ زیدی

صفحات : ۲۴۸　　قیمت : ۷۰ روپے

رابطہ : ۳/ع ایچ آئی جی فلیٹ، سرسید نگر، علی گڑھ

تبصرہ نگار : سلیم شہزاد

"زہرِ حیات" "دھرتی کا لمس" اور "سنگِ جاں" سے موسوم تین شعری مجموعوں کی اشاعت کے بعد اب پروفیسر زاہدہ زیدی اردو ادب کے اسٹیج پر اپنے پانچ طبعزاد جدید ڈراموں کے مجموعے "دوسرا کمرہ" کے ساتھ سامنے آئی ہیں۔ خوبصورت جلد والی اس تصنیف کا سفید و سیاہ سرورق مصوری اور ڈرامائی، دونوں لحاظ سے تمثیلی ہے۔ اس مجموعے کے چار ڈرامے "چٹان"، "دلِ ناصبور دادم"، "دوسرا کمرہ" اور "وہ صبح کبھی تو آئے گی" مختلف رسائل میں شائع ہو چکے ہیں البتہ طویل ڈراما "اور جنگل جلتا رہا" پہلی بار اسی مجموعے میں شائع کیا گیا ہے

مصنفہ کا تحریر کردہ پیش لفظ صنف ڈراما سے، خصوصاً مغربی کلاسیکی اور جدید سے، مصنفہ کے ذہنی اور جذباتی لگاؤ کا واضح اظہار کرتا ہے۔ لکھتی ہیں :

"ڈرامے سے میری وابستگی بے حد پرانی، ہمہ جہت اور والہانہ ہے شاید اس کی جڑیں میری سائکی میں پیوست ہیں، بچپن ہی سے ڈرامے کا فارم میرے لیے بے پایاں کشش کا حامل رہا ہے۔ ڈراموں میں حصہ لینے اور اداکاری میں مجھے ایک عجیب لطف و انبساط، آسودگی اور آزادی کا احساس ہوتا، گویا میری ذات کے مخفی دروازے ایک ایک کر کے کھل رہے ہوں اور میری روح کو پر پرواز مل گئے ہوں"

ڈرامے سے مصنفہ کا یہ لگاؤ ان کے لیے اس صنف کی گوناگوں تحریکوں، شخصیتوں اور زاویوں سے متعارف ہونے کا جواز بن گیا۔ پیش لفظ میں جن کا تذکرہ انہوں نے بڑی دل بستگی سے کیا، اور ساتھ ہی یورپی اور امریکی جدید ڈرامے کی بعض تحریکوں اور رجحانوں کا مختصر تعارف بھی انہوں نے یہاں پیش کر دیا ہے اگرچہ ضرورت تو یہ تھی کہ ان موضوعات پر ایک مبسوط مقالہ اس مجموعے میں شامل کیا جاتا جس کے پس منظر میں خود مصنفہ کے ڈراموں کا مطالعہ قاری کے لیے یقیناً ڈرامے کے نئے آفاق سے تعارف کا سبب بنتا

[خود مصنفہ نے اعتراف کیا ہے کہ جدید ڈرامے کے مختصر تعارف کے لیے بھی کم سے کم ایک کتاب درکار ہوگی]

کتاب کا پیش لفظ مصنفہ کی ڈرامانگاری کے رجحان کی طرف کشش اور اس رجحان کی تکمیل کے لیے ان کے داخلی کیف وکم، اسٹیج کے تجربات کے انبساط کے حصول اور ڈراموں کی تخلیق میں ظاہر ہونے والی ذہنی اور جذباتی کیفیات کا بھی اعلامیہ بن گیا ہے۔ انہوں نے اس تحریر میں کتاب میں شامل تمام ڈراموں کے تخلیقی عمل کے خوابناک احساسات کا اجمالی تعارف لکھ دیا کہ کس طرح کچھ شعوری کوشش، کچھ خوابوں کی الجھن [یا الجھے ہوئے خوابوں] اور کچھ تجربات نے یکجا ہو کر ان ڈراموں کو ان کی صنفی ہیئتوں میں ڈھال دیا، مصنفہ نے لکھا ہے کہ میری شاعری اور ڈرامانگاری کے درمیان کوئی گہری خلیج نہیں۔ اس لیے ان کی یہ ڈرامائی تخلیقات بعض مقامات پر شعری پیکروں اور استعاروں میں اجاگر ہوتی معلوم ہوتی ہیں۔

پیش لفظ میں جدید ڈرامے کے جن پہلوؤں کا مصنفہ نے تعارف کرایا ہے انہیں کو زیرِ نظر ڈراموں میں عملی طور پر برتا اور ہر ڈرامے کے خاتمے پر "پروڈکشن نوٹ" کے عنوان کے تحت جن کی وضاحت بھی انہوں نے کر دی ہے۔ مثلاً پہلے ڈرامے "چٹان" کے متعلق لکھتی ہیں:

> "چٹان" وجودی نقطۂ نظر سے تخلیق کیا ہوا ایک مختصر ڈراما ہے، جس میں پرانڈیلو کی ڈرامہ در ڈرامہ تکنیک کا پورا فائدہ اٹھایا گیا ہے، ساتھ ساتھ اس میں سٹرنڈبرگ کی ڈریم تکنیک اور ابسرڈ ڈرامہ کے عناصر بھی موجود ہیں ——— وغیرہ۔

ان تعارفی سطور میں (۱) ڈرامہ در ڈرامہ (۲) ڈریم تکنیک اور (۳) ابسرڈ ڈرامہ جدید مغربی ڈرامے کے تین اہم زاویوں کا ذکر آگیا ہے۔ اسی طرح دوسری تخلیقات پر لکھے گئے نوٹس ان کی افہام وتفہیم میں سہولت پیدا کرتے ہیں۔ ویسے ان تخلیقات میں مصنفہ نے اپنے اظہار کو لایعنیت، لغویت اور ماورائیت کی حدود تک جانے نہیں دیا ہے اور ڈراموں کی یہی خصوصیت انہیں اردو قاری کے لیے قابلِ مطالعہ بناتی ہے، ورنہ عام اردو قاری (جو یوں بھی ڈراماتی صنف سے کوئی دلچسپی نہیں رکھتا) جدید مغربی ڈرامے کی ابسرڈٹی اور سرریلزم کو قبول ہی نہیں کر سکتا۔

زاہدہ زیدی نے لکھا ہے کہ "چٹان" ایک وجودی ڈراما ہے اور زندگی کے اسٹیج کا استعارہ اگر وہ یہ وضاحت نہ کرتیں تو علامت فہم قاری "چٹان" کو بالراست زندگی (بے نمود زندگی) کی علامت تصور کرلیتا، جیسی کہ وہ ہے، لیکن مصنفہ کی وضاحت کے بغیر ڈرامے کو وجودی کہنا یا سمجھنا مشکل ہوتا۔

"چٹان" کی علامتیت کے علاوہ بھی اس تخلیق میں بعض علامتی مفاہیم پیدا کیے گئے ہیں، پروڈکشن نوٹ میں جن کی وضاحت ضروری نہ تھی۔

"چٹان" کی طرح "دلِ ناصبور دارم" بھی ایک ہی شخصیت کے دو روپ والا علامتی اور وجودی ڈراما ہے جس میں اول الذکر تخلیق کے برخلاف بیانیہ مواد (جو دراصل ڈرامے کے خالق کا بیان ہوتا ہے تخلیق کے ماحول، کرداروں کی حرکات و سکنات اور وقوع کے تعلق سے) بہت کم نظر آتا ہے۔ اس ڈرامے کے کردار مکالموں میں زیادہ مصروف دکھائے گئے ہیں اور پروڈکشن نوٹ میں مصنفہ کے مطابق روح و ذہن کی پُراسرار گہرائیوں کی جستجو اس ڈرامے کا موضوع ہے۔ ڈرامے کے عنوان کے نیچے قوسین میں اسے "سُرریلسٹ ڈرامہ" لکھا گیا ہے ("سر" پر پیش کی بجائے زیر اور یا سے پہلے ہمزہ لگانا چاہیے تھا[1]) جبکہ یہ ڈراما ایسا ہرگز نہیں اور نہ اس کے کردار علامتی ہیں بلکہ انہیں تمثیلی کہنا چاہیے کیوں کہ یہ "راز" اور "روح" وغیرہ کے تشخصات ہیں۔

مجموعے کے عنوان والے ڈرامے کو "ایک المناک طربیہ" کہا گیا ہے جس کے متعلق پروڈکشن نوٹ میں مصنفہ کہتی ہیں:

"دوسرا کمرہ" وجودی طرزِ فکر کا غماز اور نفسیاتی بصیرت کا حامل ایک ڈراما ہے جس میں ابسرڈ ڈرامے کے نقوش کافی نمایاں ہیں، اس ڈرامے میں المیہ اور طربیہ عناصر کی دھوپ چھاؤں

۱؎ مبصر نے محترمہ زاہدہ زیدی کو اس تبصرے کی نقل بھیجی ہے جسے پڑھ کر انہوں نے چند باتیں یوں تحریر کی ہیں:
"سُرریلسٹ پر آپ کا اعتراض غلط ہے۔ SURREALISM (جس کا مطلب SUPER-REALISM ہے) کا تلفظ سُرریلزم ہی ہے اور اسی اعتبار سے سُرریلسٹ ہی ٹھیک ہے۔ "سُر" یا "سِر" غلط ہے۔ ء (ہمزہ) لگانا بھی کچھ ایسا ضروری نہیں لیکن اگر کوئی لگانا چاہے تو لگا سکتا ہے۔ معلوم نہیں کیوں یہ غلط تلفظ اردو میں عام ہو گیا ہے۔ اسی لیے میں نے پیش لگایا۔ میں تھوڑی بہت فرانسیسی اور اطالوی زبانیں جانتی ہوں اسی لیے اس قسم کی غلطیاں مجھے کھٹکتی ہیں جیسے کہ میری آزاد نظموں میں عروض سے تجاوز آپ کے کانوں میں کھٹکتا ہے۔"
ڈینیل جونز کی انگلش پرونانسنگ ڈکشنری میں SURREALISM کا تلفظ "سُر" ہی سے کیا گیا ہے [M]
مبصر جس کا پیرو ہے اگر یہ تلفظ غلط ہے تو جونز بھی غلط ہے اردو میں اسے لکھتے ہوئے ہمزہ اس لیے لگانا ضروری ہے کہ یہ دو نوں مصوتوں کو جوڑ رہا ہے۔

حقیقت نگاری اور فینٹیسی کی آمیزش، داخلی اور تحت الشعوری تجربات کا معروضی ڈرامائی اظہار گہرے طنز کی زیریں لہر، اس کے مکالمے اور ایکشن میں ابسرڈ عناصر کی فراوانی اور ایک دوسرے میں گتھی ہوئی علامتوں، شعری پیکروں اور تقلیب کا ایک تانا کچھ ایسی خصوصیات ہیں جو اسے ابسرڈ ڈرامے سے قریب تر کر دیتی ہیں۔"

"دوسرا کمرہ" یوجین آئیونسکو کے ڈرامے "AMÉDÉE" کی یاد تازہ کر دیتا ہے، لیکن یہ غالب کے مصرعے

ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب سے

کی تفسیر زیادہ معلوم ہوتا ہے بلکہ ڈرامے کا اختتام اسی خیال پر ہوتا ہے۔ اس موہوم امید کے ساتھ کہ جس بھیانک خواب میں ہم جی رہے ہیں وہ ٹوٹ بھی سکتا ہے (آئیونسکو کا ڈراما بھی زندگی کو خواب کا استعارہ بناتا ہے) اس ڈرامے کی ابسرڈٹی "دوسرے کمرے" میں یکے بعد دیگرے لاشوں کا نظر آنا ہے اور محسوس حقیقی زندگی کا ان لاشوں کی موجودگی سے ایک بھیانک خواب بن جانا (یا فرد کا اپنے ماحول اور اطراف کی بھیانکتا اور دہشت کو ایک خواب کی طرح قبول کر لینا) ڈرامے کو ماورائیت کے خواص سے متصف کر دیتا ہے۔ اردو میں ابسرڈیٹی یا لغویت کے ڈرامے کی یہ پہلی عمدہ مثال ہے۔ جو فنی برتاؤ، علامتیت، ڈرامائی طنز اور قول محال کے عناصر کی فراوانی کے باوجود قاری (یا ناظر) کے ذہن پر ایک سوال کی طرح محیط ہو جاتی ہے۔

"ڈراما" "وہ صبح کبھی تو آئے گی" ہندستانی معاشرے میں عورت کے سماجی، اخلاقی، جسمانی اور روحانی استحصال کے خلاف ایک فیمنسٹ پروبلم پلے ہے جس میں مصنفہ نے حقیقت نگاری کے زیر اثر کرداروں کی تمثیلی یا علامتی معنویت کے علاوہ ان کی پیش کش میں ڈرامے کی مصنوعی اور روایتی ہیئت سے بھی گریز کیا اور مختلف بے ربط مناظر کو ان کے تضاد یا تعلق کے اعتبار سے اسی طرح اجاگر کیا ہے کہ ایک معنوی کلیت متشکل ہو گئی ہے (اس کے پروڈکشن نوٹ کے اختتام پر مصنفہ نے لکھا ہے کہ یہ ڈراما اسٹیج پیش کش کے لیے لکھا گیا ہے اور آوازوں مکالموں، اور موسیقی کی فراوانی اسے ریڈیو پر بھی کھیلے جانے کے لائق بناتی ہے مگر اس کے ماحول اور مناظر کے اظہار کی تکنیک اسے اسکرین کے لیے زیادہ موزوں ثابت کرتی ہے)

ڈرامے کے تقریباً سبھی کردار خالصے جذباتی ہیں اور جس واقعے کو وہ ظہور میں لاتے ہیں ان کا تقاضا بھی ہے کہ طنز و تشنیع، نفرت و غصہ اور یاس و امید وغیرہ بیک وقت اپنا اظہار پائیں۔ ڈرامہ نگار کا کمال، اس سچویشن میں یہ ہو گا کہ وہ جذبات نگاری کو جذباتیت سے ملوث ہونے دے اور ڈرامے

کو میلوڈرامیٹک ہونے سے بچائے۔ زاہدہ زیدی نے اپنی ڈرامائی بصیرت کو بروئے کار لاکر اس سچویشن کو پوری طرح قابو میں رکھا اور مختلف بولیاں بولنے والے کرداروں کو ان کی ڈرامائی حدود سے باہر نکلنے نہیں دیا ہے۔
اس مجموعے کی تخلیق "اور جنگل جلتا رہا" نو مناظر پر مشتمل ایک طویل ڈراما ہے جس میں ایک متوسط خاندان کے چند افراد اور ان کے دوستوں کے طبعی اور نفسی رشتوں (یا بے رشتگی) پر روشنی ڈالی گئی ہے مصنفّہ کے خیال کے مطابق اس ڈرامے کے چند مسائل یہ ہیں:

اعلیٰ اقدار ہمارے معاشرے میں دم توڑ رہی ہیں، فرد خود غرض اور خود پرست ہو گیا ہے۔ کچھ ایسے بھی ہیں جو دوسروں پر انحصار کرتے اور پیچیدہ حقائق سے نظریں چراتے ہیں۔ ماحول کے ان رنگوں سے واقف بعض افراد اس لیے خاموش اور بے عمل ہیں کہ وہ انہیں بدلنے کی قدرت نہیں رکھتے۔ ان کے برعکس بعضوں نے ماحول سے اعراض کرنے اور خود فراموشی کے لیے منشیات کو سہارا بنا لیا ہے اور ایک غیر سماجی زندگی گذارنے پر مجبور ہیں، وغیرہ۔

تمام ڈراموں کے پروڈکشن نوٹس کا مربوط مطالعہ اس لحاظ سے مفید ہے کہ ان میں جدید ڈرامے کے متعدد فکری اور فنی رجحانات کو نمایاں کیا گیا ہے۔ تبصرے کی ابتدا میں کہا گیا ہے کہ پیش لفظ میں دیے گئے جدید ڈرامے کے مختصر تعارف کے علاوہ یا اس کی بجائے اس موضوع پر ایک طویل مقالے کی کتاب میں ضرورت تھی تو پروڈکشن نوٹس کا مسلسل مطالعہ اس کمی کو پورا کرنے کا اہل ہے اگرچہ جدید ادب میں پھر بھی ضرورت باقی رہے گی کہ جدید تجرباتی ڈرامے پر، جبکہ پروفیسر زاہدہ زیدی کے علاوہ بھی چند فنکار اس میدان میں طبع آزما نظر آتے ہیں، اس کے یورپی اور امریکی خط و خال کے علاوہ، ہندستانی رنگوں کے ساتھ مفصّل مطالعہ پیش کیا جائے۔ توقع ہے کہ خود زیرِ تبصرہ مجموعے کی مصنفّہ اس موضوع پر ایک وقیع و گراں قدر کاوش سے بالخصوص ڈرامے کے طلباء کو مستفید ہونے کا موقع فراہم کریں گے۔

"صحرائے اعظم" (ڈراما) مصنفّہ : زاہدہ زیدی
صفحات : ۱۵۲، قیمت : عام ایڈیشن ۴۰ روپے : لائبریری ایڈیشن : ۶۰ روپے
رابطہ : ۴/۴ ایچ آئی جی فلیٹ، سرسید نگر، علی گڑھ۔

مسائل جو انسانی معاشرے میں طبیعی، فطری، یا خود انسانوں کے شعوری عمل کے نتیجے میں انقلابی

طور پر رونما ہوتے ہیں، اکثر ادب وفن کے معاصر موضوعات کی حیثیت سے ان کا فوری اظہار ایک اہم ضرورت خیال کیا جاتا ہے مثلاً فسادات، ہنگامی سیاسی صورتحال اور حکومتوں اور ارباب سیاست کے عروج و زوال کے موضوعات پر شعر و افسانہ کی تخلیق۔ انسانی معاشرے میں تخریب و غارت کا باہمی تصادم یعنی جنگ بھی ایسے ہی موضوعات میں بڑی اہمیت کا حامل موضوع رہا ہے۔ جنگِ روس و جاپان (۱۹۰۵ء) ہو یا پہلی اور دوسری عالمگیر جنگیں (۱۹۱۴ء اور ۱۹۳۹ء) یا ان سے زمانوں پہلے کی جنگیں، دنیا بھر کے ادب وفن میں ان وحشت ناک موضوعات کو برتنے کی مثالیں موجود ہیں، اور خود اردو ادب کا دامن ان سے خالی نہیں۔ زیرِ تبصرہ طویل ڈراما "صحرائے اعظم" اس کی تازہ ترین مثال ہے جس میں پروفیسر زاہدہ زیدی نے گذشتہ برس (ابتدائے ۱۹۹۱ء) واقع ہونے والی خلیجی جنگ کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

مصنفہ کے ڈرامے اکثر تجرباتی یعنی ماورائیت، لغویت اور تجریدیت کے اوصاف کے حامل ہوتے ہیں شاید اسی لیے وہ اپنے ہر ڈرامے کے ساتھ پروڈکشن نوٹ کے تحت ڈرامے میں پیش کیے گئے موضوع، اس کی تکنیک اور اس کے اسٹیج کرنے کے تعلق سے اپنے خیالات کا اظہار ضروری خیال کرتی ہیں۔ مصنفہ کی یہ تحریر اپنے مقصد کے علاوہ اس لحاظ سے بھی اہمیت کی حامل ہوتی ہے کہ اس سے جدید یا تجرباتی ڈرامے کی ایک عام صورت حال کا نقشہ قاری کے سامنے آجاتا ہے اور ڈراما پڑھتے (یا دیکھتے) ہوئے اسے اجنبیت یا ڈرامے کے اجنبی عناصر کا زیادہ احساس نہیں ہوتا۔ پھر یہ نوٹ خود مصنّفہ کے ڈرامے کا تعارف، اس کی تکنیک اور اس کے کردار و واقعات اور علامیت کی وضاحت کا بدل بھی ہوتا ہے (جس کے مطالعے کی مصنفہ بالخصوص تاکید کرتی ہیں)

"صحرائے اعظم" کے پیش لفظ میں ڈرامے کا تعارف یوں کرایا گیا ہے:

> "صحرائے اعظم" ہمارے پُر آشوب دور کا ایک دردناک المیہ ہے جسے سیاسی طنز کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور گو کہ اس کی جڑیں عصری صورت حال اور عصری تجربات میں پیوست ہیں لیکن فورم کے اعتبار سے یہ واقعاتی اور حقیقت پسند ڈراما نہیں بلکہ اس میں ایک مخصوص تاریخی صورت حال کے اہم پہلوؤں اور معنی خیز تفصیلات کو افسانوی رنگ روپ دے کر فرضی، نیم فرضی اور ادبی کرداروں کی مدد سے پیش کیا گیا ہے اور اس پیش کش میں واقعاتی تسلسل اور من و عن تصویر کشی کی جگہ معنی آفرینی اور وسیع تر

آفاقی بصیرتوں کی بازیافت کو زیادہ ملحوظِ خاطر رکھا گیا ہے اس لیے اس کے اکثر واقعات اور کردار کسی قدر نامانوس اور بعید از قیاس ہونے کے ساتھ ساتھ زیادہ بے محابا ترسیلی قوت سے بہرہ مند ہیں گویا یہ ایک ایسی فینٹسی ہے جو حقیقت سے بہت قریب بھی ہے اور علامتی اور اسطوری خصوصیات کی حامل بھی، یہ ایک تجریدی ڈراما ہے۔"

اس اقتباس سے بہتر تبصرہ اس ڈرامے پر ممکن نہیں۔ اسی نوٹ میں مصنفہ آگے چل کر تجریدی یا تجرباتی ڈرامے کے متعدد پہلوؤں کا ذکر کرتی ہیں جو "صحرائے اعظم" میں برتے گئے ہیں مثلاً ڈرامائی طنز، ڈراما در ڈراما کی تکنیک، پس منظر میں اسکرین امیجری، اداکاری میں کولاژ اور خاموش ڈرامے کی تکنیک کا استعمال اور یونانی اور رزمیہ تھیٹر کے عوامل جن کی موجودگی سے ڈراما حقیقت نگاری کی بجائے ماورائیت کا نمونہ بن گیا ہے۔

مصنفہ نے ڈرامے کے بعض اظہاری تقاضوں کے پیش نظر سیموئیل بیکٹ کے شہرہ آفاق ڈرامے "گودو کا انتظار" کے دو اہم کردار "ولادیمیر" عرف "گوگو" اور "استراگوں" عرف "دیدی" "صحرائے اعظم" میں دوبارہ ظہور کرتے دکھلائے ہیں بلکہ معاصر حالات کے شاہدین اور مبصرین کی حیثیت سے یہ کردار ڈرامے کے اہم کردار بن گئے ہیں (مصنفہ نے اصل کرداروں کے باطنی خواص، ان کے رویے اور موقف میں کچھ تبدیلیاں ضروری خیال کی ہیں) اگر قاری یا ناظر ان کرداروں سے واقف نہ بھی ہو اور انہیں "صحرائے اعظم" ہی کے کردار سمجھے تو "عام آدمی" کی معنویت کے پس منظر میں گوگو اور دیدی تخلیقی کردار معلوم ہوتے ہیں۔

"پروڈکشن نوٹ" میں ڈرامے کا تکنیکی تعارف اور اس کی پیش کش کے لوازم کا بیان کیا گیا ہے جس سے مصنفہ کے نہ صرف کامیاب ڈراما نگار بلکہ کامیاب ہدایت کار ہونے کا ثبوت بھی مہیا ہوتا ہے۔

ڈرامے کے اہم اور غیر اہم تمام کردار تمثیلی اور داستانوی ہیں مثلاً شہنشاہ کیکش بہرام، نواب الصفا البقا، نواب خلافت، نواب مباشرت وغیرہ، شاہ مژگاں اور شاہ طلاقی، جنرل سرخوش ایناہل، زردار پیرزاد، بحر آیات، ملکہ تنگ نظر، امام روحانی، مہاراجہ راج ہنس، اور شری بگلا بھگت رتھ یاتی وغیرہ۔ ان تمثیلی ناموں کے اختیار کرنے سے ڈراما مجازیت سے متصف ہو گیا ہے۔ اگر یہ نام اصل نام ہوتے تو یقیناً صحافتی اور دستاویزی بیانیہ انہیں زکی کردار بنا دیتا۔

ضروری معلوم ہوتا ہے کہ خلیجی جنگ کے تعلق سے مصنفہ کے موقف کا تعارف بھی انہیں کے الفاظ میں کرا دیا جائے:

"صحرائے اعظم" کی تخلیقی کاوش کی ابتدا اس وقت ہوئی جب خلیجی جنگ اپنے پورے عروج پر تھی اور میں اس خونی ڈرامے سے کچھ اس قدر شدت سے متاثر ہوئی اور اس قسم کے ذہنی اور روحانی کرب سے گزری کہ اگر میرے جذبات، مشاہدات اور غم و غصہ ایک فن پارے کو جنم دینے پر مائل نہ ہو جاتے تو ان کی شدت میرے لیے ناقابلِ برداشت ہو جاتی۔"

آگے مصنفہ نے اس المیے کے دوران امریکہ، سعودی عرب اور ان کے اتحادیوں کے ساتھ مجلس اقوامِ متحدہ اور تیسری دنیا کے ممالک کی زر پرستی، فرعونیت، سفاکی، بربریت، اخلاقی تنزل، بے رحمی، بے ضمیری، خود فروشی، غلامانہ ذہنیت، مصلحت پرستی، ریاکاری، بے حسی، بے علمی، بزدلی، ذہنی پراگندگی اور ذہنی اور فکری کم مائیگی کی نقاب کشائی کی اور انہیں عناصر کو اپنے ڈرامے کے کرداروں پر حاوی دکھایا ہے۔ مصنفہ نے نہ صرف ذاتی غم و غصے کا اظہار ڈرامے کے پیش لفظ اور خود ڈرامے کے مواد میں کیا ہے بلکہ اپنے ماحول میں اپنے افراد کے، اس جنگ کے تعلق سے ردعمل کو بھی نشانہ بنایا ہے جس سے فنکار کی آفاقی اخوت کی فکر نمایاں ہوتی ہے اگرچہ خارج میں اس مظہر کے وقوع یا وجود کا، معلوم ہوتا ہے، انھیں یقین نہیں (بہر حال یہ کیا کم ہے کہ خود مصنفہ کے ذہن میں اس مظہر کا تصور زندہ ہے)

ڈرامے کے اختتام کے بعد "یہ جنگ سفاک سازشوں کا کوئی ثمر ہے" کے عنوان سے اس موضوع پر ایک نظم بھی شامل ہے جو ڈرامے کے برعکس ایک جذباتیت سے مملو تخلیق معلوم ہوتی ہے اس کی اکثر سطریں اپنے عروضی آہنگ کی پابند بھی نہیں۔ بہتر ہوتا کہ اسے ڈرامے کے ساتھ شائع نہ کیا جاتا۔[1] اس کے علاوہ صفحہ ۳ پر انتساب کے لیے "انتساب" کا لفظ بے معنی ہے جو اس طرح لکھا گیا ہے کہ سہوِ کتابت کا احتمال کہیں نظر نہیں آتا۔ "ڈراما" کو "ڈرامہ" اور "طبعزاد" کو "طبع زاد" لکھنا بھی محلِ نظر ہے۔

بہر حال ان فروگذاشتوں سے قطع "صحرائے اعظم" کو بجا طور پر جدید اردو ڈرامے کی ایک شاہکار تخلیق قرار دیا جا سکتا ہے۔

---

[1] مصنفہ نے اس تعلق سے لکھا ہے کہ وہ سب لوگ جو "نثری نظموں" پر خواہ وہ معمولی ترین نثر کے معیار پر بھی پوری نہ اترتی ہوں سر دھنتے نظر آتے ہیں وہ عروض کی معمولی سی تبدیلی سے اس قدر پریشان

کیوں ہو جاتے ہیں۔ "زہر کی لہر" (بھوپال گیس ٹریجڈی پر میری نظم) اور "یہ جنگ سفاک سازشوں ......" میں عروض کی جو معمولی سی تبدیلی ہے وہ بالکل قدرتی ہے اور شوک (SHOCK) کی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے۔ اس طرح میری دوسری نظموں میں بھی کہیں کہیں جذبے اور خیال کے کسی SHADE نے عروض کی پابندیوں کو کسی قدر نظر انداز کر دیا ہے۔

نثری نظموں پر سر دھننے والے (قطع نظر اس سے کہ ان نظموں کی نثر کا معیار کیا ہے) اس لیے ایسا کرتے ہیں کہ نثری نظمیں سنتے ہوئے وہ شاعری کے اضافی آہنگ یعنی عروض کے تصور سے اپنے ذہن کو آزاد کر لیتے ہیں۔ اور نثر کو نثر کی حیثیت سے قبول کرتے ہیں اگر وہ پابند نظمیں سنیں، جیسا کہ مصنف کی نظمیں ہوتی ہیں، تو یقیناً عروض کی پابندی میں کسی قسم کی تبدیلی یا اس سے احتراز انہیں بتا دے گا کہ مصرعہ سکتے یا جھٹکے کا شکار ہے یا بحر سے خارج ہے۔ SHOCK کی کیفیت اردو عروض میں آوازوں کے حرکت و سکون میں تبدیلی سے پیدا نہیں کی جا سکتی۔ یہ کیفیت اقداری بحروں میں، جیسی کہ انگریزی کی بحریں ہیں، پیدا کی جانی ممکن ہو تو ہو، مقداری بحروں میں تو اس سے سکتہ ہی پیدا ہو گا۔ جو ظاہر ہے کہ فنی اور تکنیکی عیب ہے۔

"روشن جزیروں کا سفر" مصنّف : انور مینائی

تبصرہ نگار : کالی داس گپتا رضا

یہ مجموعۂ کلام انور مینائی کا ہے۔ اس کے نثری حصے میں تین مقدمے (بقلم سلیم شہزاد، مناظر عاشق ہرگانوی، اور بشیر سادات) کتاب کے شروع میں شامل ہیں، اور کتاب کے آخری حصے (ص ۱۰۹ تا ۱۱۲) میں مصنّف کے پہلے مجموعۂ کلام "روشنی کے پھول" پر اردو کے بیس دانشوروں کی آرا شامل ہیں۔ اتفاق سے آخری چار دانشوروں میں میری دو سطری رائے بھی درج ہے: "میں صنف تنقید سے اس قدر دُور رہوں کہ مجھے ان لفظیات سے بھی آگاہی نہیں جو عموماً پیشہ ور نقّاد اپنے مضامین میں استعمال کرتے ہیں۔ تاہم کچھ عرض کرنے کی سعی کرتا ہوں ____________

پہلے کتاب کے انتساب کو لیجئے۔ یہ نئے ادیب کو بہت سی توقعات سے وابستہ کر دینے کے لیے کافی ہے۔ لکھا ہے

نو بہ نو

ادبی تحریکات

اور

خوشگوار

تجربات

کے نام

انتساب پڑھنے کے بعد اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ آئندہ صفحات میں کیا ہوگا۔ اور یہ تمام تر شاعری ہے۔ پانچ خانوں میں بٹی ہوئی۔ آزاد غزلیں ۔ آزاد غزلوں پر تضمینیں ۔ ترائیلے ۔ ثلاثیاں ۔ اور ہائیکو ۔ میری مشکل یہ ہے کہ میں الگ الگ ان پانچوں اصناف سے نابلد ہوں ۔ تاہم دعاگو ہوں کہ یہ اصناف قارئین کو پسند آجائیں ، اور لمبی عمر پائیں ۔ جب تک کہ اردو شاعری میں نئی اصناف کا اضافہ نہ ہو جائے لیکن کہیں اس کے معنی یہ تو نہیں کہ اگر نئی اصناف ایجاد ہوجائیں تو پرانی اصناف کو مردہ قرار دیا جائے گا ؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہوگا ۔ تاہم انور مینائی صاحب کے مجموعۂ کلام میں مروّجہ اصناف کو یک قلم نظر انداز کیا گیا ہے ۔ حالاں کہ ان تازہ اصناف میں بیشتر مقام ایسے ہیں جنہیں بہ آسانی پابند اصناف میں تبدیل کیا جاسکتا ہے بلکہ بعض مقامات تو ایسے ہیں جہاں یہ کوشش صاف دکھائی دیتی ہے کہ مصرعوں کو پابند ہونے سے شعوری طور پر بچایا گیا ہے ۔

اس لیے میری درخواست ہے کہ نئی اصناف کو ترقی بخشتے ہوئے پرانی اصناف کو بھی کم از کم زندہ رہنے کا حق ضرور دیا جائے ۔

یہ تو مختصراً میں نے وہ بات کہی ہے جسے انور مینائی صاحب کے کلام کے شیدائی شاید گستاخی پر محمول کریں ۔ تاہم میری سوچ یہیں تک نہیں ۔ میں نے "روشن جزیروں" میں سے بعض جزیروں تک واقعی سفر کیا ہے ۔ اور اس سفر میں جو تجربے ہوئے ان کا ماحصل یہ ہے ۔

ـــــ انور مینائی صاحب کا ایک اپنا لہجہ ہے

ـــــ ان کے پاس لغظیات کی کمی نہیں ۔ ہندی ، فارسی ، عربی ، ورنہ وہ ایسے مصرعے نہ کہہ پاتے ۔ وقت کی تیز ہواؤں سے بکھرتا ہوا چاہت کا سجیلا موسم

؎ اب کے آیا ہے لیے نارِ جہنّم کی تپش ؛ تیری قربت کا رسیلا موسم

ان کو اپنے کہے پر اعتماد ہے جیسے۔ ؎ پھول کو میں زخم
آخر کیوں کہوں

ذہنیت میری مریضانہ نہیں

"تشلاشیاں" اور "ہائیکو" کے تحت جو کلام سوالیہ انداز کا ہے اس کی خوبی یہ ہے کہ اس میں کیا گیا سوال ہی اصل

میں جواب ہے جیسے ؎

(۱) جھوٹ کے بُت تراشتے ہیں کیوں
سچ کو ہر لمحہ
پوجنے والے

(۲) ہاتھ کی ریکھائیں پڑھوا کر
کون مٹا سکتا ہے بتاؤ
قسمت کے ٹیڑھے میڑھے خط

(۳) ایک ٹوٹا ہوا آئینہ
سامنے رکھ کے اب
کرچیاں کرچیاں عکس چنتے ہو کیوں ؟

آخر میں اپنی سابقہ رائے کا ایک جملہ دہراتا ہوں (کتاب میں) ہر جگہ میٹھا ، نادر ، دل کو چھو لینے والا کلام بکھرا پڑا ہے ـــــــ اب آپ اکٹھا کیجیے یا بکھرا رہنے دیجیے یہ آپ کے مذاق پر منحصر ہے۔ میں تو انور مینائی صاحب کو ہر قدم پر مبارکباد پیش کروں گا۔

بازگشت

آل احمد سرور
شمس الرحمٰن فاروقی
نیر مسعود
شمیم حنفی
شفیق فاطمہ شعریٰ

شمس الحق عثمانی
علی امام نقوی
حسین الحق
سلیم شہزاد
کمال احمد صدیقی

ساجدہ زیدی
محمد علوی
اقبال کرشن
عزیز تمنائی
نامی انصاری
عرفان صدیقی

۹.۵.۹۱:

"میرے نزدیک یہ شمارہ پہلے شمارے سے بھی اہم ہے۔ آپ نے نقشِ اوّل میں کئی اہم سوالات اٹھائے ہیں۔ میں نے جس دردمندی کا یوسفی کے یہاں ذکر کیا تھا وہ ہر جگہ نہیں ہے۔ ہر جگہ ہوتی تو یقیناً کمزوری ہوتی۔ یوسفی کی خوبی شاید یہی ہے کہ وہ صرف مزاح نگار نہیں ہیں بلکہ مصوّرِ غم تو صرف مصوّرِ غم نظر آتے ہیں۔ کرشن چندر کے ہاں رقّت سیلاب کی طرح ہے۔ یوسفی کے یہاں خال خال۔ کیا یہ اہم فرق نہیں ہے۔ قرۃ العین کے بارے میں آپ نے بھی تسلیم کیا ہے کہ عزیز احمد سے قطع نظر وہ ہمارے دور کی سب سے زیادہ کیل کانٹے سے لیس ناول نگار ہیں (عزیز احمد کا ذکر آیا تو آپ سے یہ کہنا چاہتا ہوں کہ کوئی شمارہ عزیز احمد کے لیے بھی وقف کیجئے۔ کیسی پہلودار شخصیت ہے۔ ناول، افسانے، تراجم، تاریخ، شاعری، تنقید کیا نہیں ہے۔ اگر آپ تیار ہوں تو میں بھی ان پر کچھ لکھ سکتا ہوں)

عصمت پر پطرس کا مضمون واقعی عصمت پر ایک کلاسک ہے۔ مگر عصمت کے سلسلے میں یہ مسئلہ بھی زیرِ بحث آنا چاہیے کہ "ٹیڑھی لکیر" اور کچھ افسانوں کے بعد، یعنی ۱۹۵۰ء کے بعد ان کے ہاں زوال کیوں ہے؟ یا مئی عصمت کے پاس زبان کی بھرپور دولت، سماج کی اونچ نیچ پر سخت غم و غصہ تھا مگر ذہن نہیں تھا، وہ اپنے دائرے سے نکل نہیں پاتی تھیں پھر بھی انہوں نے جو جاندار چیزیں لکھی ہیں (ان میں افسانوں کے علاوہ ٹیڑھی لکیر بھی ہے) وہ اس دور کا بہت اہم فن کار ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔ اردو زبان کے استعمال میں تو اپنے سارے ہم عصروں پر فوقیت رکھتی ہیں۔ بالآخر فن میں زبان کی اہمیت ہے۔ عصمت کے بعد یہ چیز صرف انتظار حسین کے یہاں ملے گی۔

واقعی "نصوح ہیضے سے کتاب سوزی تک" خلاصے کی چیز ہے۔ "کھومیاں گڈّے" ہیں حوالے زیادہ آگئے۔ ان کے تینوں افسانے بھرپور وار ہیں۔ خاکوں میں مجھے سادی ضمیر الدین احمد کا اپنے شوہر کا خاکہ بہت پسند آیا۔ کھری تحریر ہے۔ سائل دہلوی کا خاکہ مزے کا ہے۔ مگر "عالی" ذرا زیادہ موجود ہیں۔ اختر الایمان کی خودنوشت میں فطرت کا حسن دلآویز ہے۔ مگر یہ کیا بات ہے کہ انہوں نے اپنے بچپن اور دیگر اثرات کا تو ذکر کیا مگر کیا پڑھا اور آخر اس زمانے میں کیا پسند آیا اس کی طرف اشارہ نہیں کیا۔ نظموں کا حصّہ بعد میں پڑھوں گا۔ ہاں علوی کا کلام دیکھا۔ اس شخص کے ہاں بچے کا عالمِ حیرت اور ایک طرح کی معصوم فطرت کبھی کبھی HAUNT کرتی ہے۔ یہ شخص اپنے رنگ میں منفرد ہے۔

میں ساختیات اور دستِ تہہ سنگ آمدہ کے سلسلے میں آپ سے متفق ہوں کہ نارنگ باوجود کوشش کے یہ ثابت نہیں کر پائے کہ فیض کی شاعری کی تفہیم کے جو پیمانے اور زاویے پس ساختیاتی تنقید فراہم کرتی ہے، وہ کوئی اضافہ ہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ نظریاتی مضامین کی بھرمار کی بجائے ان نظریات کا اطلاق عملی تنقید میں ہو تو کچھ پتہ چلے۔ میں ادھر

ساختیات اور پس ساختیات کا کچھ مطالعہ کر رہا ہوں۔ اس سلسلے میں ٹیری ایگلٹن TERRY EAGLETON کے خیالات کی میرے نزدیک بڑی اہمیت ہے۔ حال میں 'دریافت' میں دریدا کا ایک انٹرویو دیکھا۔ میری سمجھ میں تو ان کا منفی نظریہ آیا نہیں۔ یہ نہ سمجھیئے اس موضوع پر نہ لکھنے میں کوئی مصلحت ہے! صرف سرسری مطالعے کی بنا پر کوئی بات کہنا میرے مزاج کے خلاف ہے۔ نارنگ ادھر جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ اس لحاظ سے قابلِ قدر ہے کہ ایک رجحان سے اردو دان حضرات کو روشناس کرائیں مگر اس کی قدر و قیمت ابھی واضح ہوئی ہے۔ فیض کی نظم کے سلسلے میں نعیم یہاں تک صحیح ہیں کہ نظم غالب کے ایک شعر کی تضمین ہے۔ (صفحہ ۱۸۰، پہلی سطر) جی ہاں! اگر بات یہاں سے شروع ہو کہ یہ غالب کے شعر کی تضمین ہے تو مسئلہ صاف ہو جاتا ہے۔ فیض کی نظم اس محور کے گرد گھومتی ہے۔ جو غالب نے دیا ہے۔ ایسے جاندار اور زوردار نمبر پر مبارکباد قبول کیجیئے۔ باقی پھر۔"

آل احمد سرور، علی گڑھ

لکھنؤ ۲۴ جولائی ۱۹۹۲ء

"میرا خیال ہے کہ بلراج کومل کے ساتھ اس بار (سوغات "۲") بہت زیادتی ہوئی۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ سب سے زیادہ ناانصافی کس نے کی؛ آپ نے یا وزیر آغا نے یا اختر الایمان نے؟ اختر الایمان کو تو ایک حد تک غیر مکلف سمجھا جا سکتا ہے۔ کیوں کہ وہ شاعر ہیں، نقاد نہیں۔ لیکن وزیر آغا تو سربرآوردہ شاعر اور نقاد دونوں ہیں۔ میں نہیں سمجھ سکتا کہ کس طرح اور کیوں انہیں یہ گمان ہوا کہ بلراج کومل کی نظم "مجاز" کا دوسرا حصہ، جو اس سطر سے شروع ہوتا ہے:

اجنبی ہو، میرے اپنے ہو، یا کوئی غیر ہو تم

نظم سے اس قدر غیر متعلق ہے کہ اسے ایک الگ ہی نظم سمجھنا چاہیئے؟ پہلی بات تو یہ کہ اگر انہوں نے اسے کوئی الگ نظم سمجھا تو آپ سے پوچھا کیوں نہیں کہ بھائی یہ دوسری نظم کون سی ہے اور اس کا عنوان کیا ہے، اور کیا مجھے اس کا بھی تجزیہ کرنا ہے؟ دوسری بات یہ کہ جب انہیں معلوم ہو گیا کہ دوسرا حصہ بھی اسی نظم میں شامل ہے تو انہوں نے نیا تجزیہ کیوں نہ لکھا؟ وہ کہتے ہیں کہ دوسرے حصے کو ملا کر انہوں نے نظم کو دوبارہ پڑھا تب بھی انہیں وہ حصہ نظم سے قطعاً غیر متعلق لگا۔ وہ نیا تجزیہ لکھتے اور اس میں یہی لکھ دیتے کہ نظم ناکام ہے کیوں کہ اس کے دونوں حصے دو لخت ہیں۔

اب رہا یہ معاملہ کہ دوسرا حصہ نظم سے متعلق ہے کہ نہیں، تو مندرجہ ذیل معروضات پر غور فرمائیں:-

(۱) پہلا حصہ ہمارے زمانے کے اخلاقی اور روحانی زوال کو بیان کرتا ہے۔ اس زوال میں سب شریک ہیں۔ پوری دنیا بلکہ پوری کائنات اس کی زد میں ہے، اور اس کے باعث متکلم کو خوف ہے کہ ہم سب پر، تمام دنیا پر تباہی نہ ٹوٹ پڑے۔ نظم کے اس حصے پر ڈبلیو۔ بی۔ یے ٹس اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی شعوری یا غیر شعوری پرچھائیں ہے، اور مسلمانوں کے اس عقیدے کی، کہ جب دنیا سے ایمان اٹھ جائے گا تو قیامت آجائے گی۔ ایلیٹ اور یے ٹس کی پرچھائیوں کو نظم کی خوبی یا خرابی نہیں کہہ سکتے، بس یہ کہہ سکتے ہیں کہ زوال عام کا مضمون ان لوگوں کے یہاں بھی ملتا ہے، اور یہ جدید شاعری میں اکثر برتا گیا ہے۔

(۲) دوسرے حصے میں متکلم کسی واقعی دوست، غم گسار، یا ہم نشیں سے مخاطب ہوتا ہے اور اس کی غم خواری، پرسش حال اور یگانگت کو اپنی زندگی کا جواز قرار دیتا ہے۔ یعنی یہ دنیا رہنے کے لائق نہیں، نہ میں اس دنیا میں جینا چاہتا ہوں، لیکن تمہاری ہم نشینی یا غم گساری، جو اکثر براہ راست بھی نہیں، بلکہ اشاروں اشاروں میں ظاہر ہوتی ہے، مجھے موت یا خودکشی سے باز رکھتی ہے۔

(۳) ممکن ہے کہ متکلم جس شخص سے مخاطب ہے وہ کوئی اجنبی ہی ہو، لیکن متکلم اس کے ساتھ کہیں اپنے دل کی گہرائی میں ہم نفسی اور یگانگت محسوس کرتا ہو، اور اس لیے اس کے معمولی CASUAL سلام دعا یا ہاتھ اور آنکھ کے اشاروں کو بھی اپنی زندگی کا قیمتی سرمایہ اور اپنے جیتے رہنے کا جواز سمجھتا ہو۔

(۴) ممکن ہے یہ نظم متکلم پر طنز ہو، اور خود متکلم کو اس طنز کا پتہ نہ ہو، یعنی اگرچہ یہ دنیا رہنے کے قابل نہیں، یہ زمانہ جینے کے قابل نہیں، قرب قیامت ہے، لیکن متکلم پھر بھی اس موت نما زندگی کو ترک کرنے پر تیار نہیں۔ لہٰذا وہ کسی فرضی دوست کا وجود قائم کرتا ہے اور اس کے وجود کو اپنے جیتے رہنے کا جواز یعنی RATIONALISATION قرار دیتا ہے۔ یعنی متکلم دراصل ایک سطحی مادہ پرست اور ریاکار شخص ہے جو اپنی ریاکاری کا شعور تو نہیں رکھتا، لیکن اس کی پوری فکر اسی ریا اور کھوٹ پر مبنی ہے یعنی وہ RATIONALISE کر رہا ہے لیکن جانتا نہیں کہ میں RATIONALISE کر رہا ہوں۔

(۵) یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کو اپنی ریاکاری کی خبر ہو، اسے معلوم ہو کہ ایسا کوئی شخص نہیں جو اسے "دل و جان سے عجب تسکین دینے والا شائستہ سلام" کرتا ہو، اور اس طرح اس کے (متکلم کے) جینے کا جواز فراہم کرتا ہو، اب یہ نظم پوری کی پوری ریاکاری کا استعارہ بن جاتا ہے۔ ایسی ریاکاری جو ہم سب اپنی زندگیوں میں برتتے ہیں۔ اس نظم کا متکلم ہم سب ہیں جو ایسے ماحول میں بخوشی جی رہے ہیں جو جینے کے لائق دراصل ہے

نہیں۔ نظم کا متکلم بھی جدید زمانے کی RAT RACE استحصال، اور RIOLENC کا حصّہ ہے لیکن بہانہ یہ پیش کرتا ہے کہ کوئی تو ایسا ہے جو راہ میں رک کر مجھ سے پیار کی بات کرتا ہے، میری سنتا ہے اور اپنے دل کی بات سناتا ہے۔ یعنی دنیا میں اخلاص، پیار، مہر و یگانگت ابھی باقی ہے، لہٰذا یہ دنیا ہزار تیغ بکف اور زہر بجام ہو، لیکن ابھی جینے کے لائق ہے۔

(۶) ممکن ہے یہ نظم شاعر کا ذاتی بیان PERSONAL STATEMENT ہو، یعنی خود شاعر ہی نظم کا متکلم ہو، اور جس شخص کو وہ اپنی زندگی کا جواز دے رہا ہے وہ خود اس کی اپنی شاعری ہو جس میں وہ اپنی اور دوسروں کی چند یادیں" چند روشن خوش ادا سرشار صبحیں، چند افسردہ" پریشان، سردشامیں....." بیان کرکے اپنے جینے کا جواز فراہم کرتا ہے۔ گویا وہ شخص جس کا ذکر نظم کے دوسرے حصّے میں ہے، وہ متکلم کا ہی ایک روپ ہے کیوں کہ شاعر اور شاعری میں کوئی فرق نہیں۔ غالب ؎

ہے کشاد خاطر وابستہ در رہن سخن
تھا طلسم قفل ابجد خانۂ مکتب مجھے

مندرجہ بالا نکات اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی و وافی ہیں کہ یہ نظم اتنی سادہ اور یک سطحی نہیں جتنی نظر آتی ہے اور اس کے دونوں حصّے پوری طرح مربوط ہیں، بلکہ دوسرے حصّے کے بغیر پہلے حصّے کا کوئی خاص تفاعل نہیں۔

اب رہا آپ کا یہ ارشاد کہ نظم کے پہلے حصّے میں "بیزار کن تفصیل کے ساتھ ہمارے مشینی، صنعتی عہد کے معاشرے کی عام اور بہت پیش پا افتادہ صورت حال بیان کی گئی ہے" پھر آپ نے ایرک فرام ERICH FROMM کی نثر کا ایک اقتباس دے کر فیصلہ دیا ہے کہ "اس نثر کی چند سطریں پوری نظم سے کہیں زیادہ متاثر کن لگتی ہیں"۔ اس سلسلے میں میری گذارشات حسب ذیل ہیں:

(۱) یہ کہنا کہ مجھے فلاں تحریر کے مقابلے میں فلاں تحریر زیادہ متاثر کن لگتی ہے، محض ذاتی رائے ہے۔ تنقیدی رائے نہیں۔ میں اگر یہ کہہ دوں کہ مجھے اقبال کی "لینن خدا کے حضور میں" کے مقابلے میں جوش کی "کسان" زیادہ متاثر کن لگتی ہے، تو آپ میرا کیا کرلیں گے؟ نقاد کی حیثیت سے میرا کام ذاتی تاثر بیان کرنا نہیں، بلکہ متن کا مطالعہ کرکے اس کے بارے میں مدلل اظہار خیال کرنا ہے۔ مثال کے طور پر "بھوک کی جو مختلف قسمیں" اس نظم میں آپ کے بقول "تفصیلاً" بیان ہوئی ہیں، وہ آپ کو "مضحکہ خیز" لگتی ہیں۔ حالاں کہ نظم میں بھوک کی قسمیں

نہیں بلکہ "ساری تصویروں کے رنگ / ایک سے ہو تے گئے" کی تفصیل بیان ہوئی ہے۔ آپ کو یے ٹس کی SAILING TO BYZANTIUM کی شروع کی سطریں یاد ہوں گی۔ میں یہ ہرگز نہیں کہتا کہ کومل کی نظم اور یے ٹس کی نظم ایک ہی رتبے کی ہیں، یا کومل کی نظم کو یے ٹس کی نظم کے سامنے رکھ بھی سکتے ہیں۔ کومل کی نظم ان کا شاہکار نہیں اور یے ٹس کی نظم عالمی ادب کا شاہکار ہے۔ لیکن میرا کہنا یہ ہے کہ دونوں کے INSPIRATIONS ایک ہیں، دونوں کا طریق کار تھوڑا بہت ایک دوسرے سے مشابہ ہے۔

(۲) نظم کے پہلے حصے میں کئی استعارے ہیں، اور بعض تو بالکل تازہ ہیں۔ مثلاً "جسم کی توسیع" یلغار کی زد میں آتے ہوئے اندام کو "فتنہ خیز" کہنے کا AMBIVALENCE "گلی میں رہنے والے جو" مدتوں سے حلقہ انوار تھے "، اس بنا پر میں اس حصے کو CLICHE کا مجموعہ نہیں کہہ سکتا۔ ہاں یہ اتنا طاقت ور نہیں جتنا دوسرا حصہ ہے۔

میری درخواست ہے کہ اگر آپ یہ خط شائع کریں تو کومل کی نظم "جواز" بھی اس کے ساتھ چھاپ دیں، تاکہ قارئین کو بھی میری بات کے جھوٹ سچ کو پرکھنے کا موقع ملے۔ خود کومل کے مضمون (" اعتراف ") سے میں متفق نہیں ہوں۔ ابھی ہم لوگ اتنے بوڑھے نہیں ہوئے ہیں کہ ہمارے بعد والے نوجوان ہم کو دکھائی ہی نہ دیں۔ آج کی غزل میرے خیال میں " زوال کی صورت حال کی تصدیق " نہیں کرتی۔ یہ بیماری تو ترقی پسندوں کو تھی کہ وہ اپنے سوا سب کو زوال آمادہ سمجھتے تھے مانا کہ میں بھی آج کے نوجوان غزل گویوں کو جدید شاعری کی آبرو نہیں قرار دیتا، لیکن وہ سب ایسے گئے گذرے بھی نہیں ہیں، اور پھر ابھی تک کوئی ایسا کارخانہ نہیں تیار ہوسکا ہے جس سے اچھا شاعر ہی ڈھل کر نکلے۔ میں کومل کی اس بات سے بھی متفق نہیں ہوں کہ آج کل جو نظمیں کہی جارہی ہیں ان میں کوئی "انفرادی آواز نہیں ہے، اور نہ ہی " ان کے انفرادی تشخص کا مستقبل میں کوئی امکان ہے"۔ دوسری بات تو اس لیے غلط ہے کہ وہ علم نجوم کے عالم سے ہے۔ تنقید کے عالم سے نہیں۔ پہلی بات اس لیے غلط ہے کہ خود آپ کے اس شمارے میں بہت سی اچھی نظمیں ہیں، اور آخری بات یہ کہ بعض حالات میں اچھی نظم ہونا زیادہ ضروری ہے۔ نظم میں انفرادیت ہونا ضروری نہیں۔

آپ نے ایک خط میں مجھ سے اس سوال پر اظہار خیال کی فرمائش کی تھی کہ نارنگ صاحب اپنے۔ فیض والے مضمون میں جن نتائج پر پہنچے ہیں، کیا ان نتائج پر پہنچنے کے لیے POST STRUCTURAL طریق کار کا استعمال ناگزیر تھا ؟ اس سوال پر مفصل گفتگو کسی اور وقت کے لیے اٹھا رکھتا ہوں۔ فی الوقت بس چند باتیں گوش گذار

کرنا چاہتا ہوں :۔

(۱) نارنگ صاحب نے اپنے مضمون میں POST STRUCTURAL طریق کار کے صرف ایک پہلو کو: جو ماشری کے خیالات پر مبنی ہے، استعمال کیا ہے۔ مجھے شک ہے کہ وہ ماشری کے نظریے کو پوری طرح برت پائے ہیں۔ انہوں نے ماشری کی اصلاحوں LATENCY ، SILENCE اور ABSENCE کو غالباً بیش تر کنائے کے عالم سے سمجھا ہے۔ شاید اسی لیے وہ مرلو پانتی کا بھی حوالہ دے رہے ہیں۔ وہ اس بات کو نظر انداز کر رہے ہیں کہ فلسفہ و ادب کے میدان میں مرلو پانتی اور ماشری کے درمیان بہت فاصلہ ہے اور سیاسی اعتبار سے مرلو پانتی، اسٹالن کا زبردست مداح اور اس کے استبداد کا حامی رہ چکا ہے، جب کہ ماشری دراصل آلتوسے کا معنوی رفیق ہے۔ لہٰذا ماشری کے افکار کی تشریح کے لیے مرلو پانتی بہت زیادہ کارآمد نہیں۔ پھر، مذکورہ بالا اصطلاحوں کے ذریعہ ماشری ان متون میں بھی طبقاتی شعور اور سیاسی تنقید کے پہلو ڈھونڈنا چاہتا ہے (مثلاً ژول ورن کے ناول) جن کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ ان میں یہ عناصر نہیں ہیں۔ اس طرح ماشری کے یہ تصورات نئی تاریخیت NEW HISTORICISM کی پیش آمد معلوم ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں ماشری پر ٹیری ایگلٹن کا مضمون ملاحظہ ہو جو ایگلٹن کی کتاب AGAINST THE CURRENT (۱۹۸۶) میں شامل ہے۔ ماشری کے خیالات کا فیض پر اطلاق کوئی بہت زیادہ سود مند نہیں معلوم ہوتا، خاص کر ماشری کے نظریے کی بنیاد اس بات پر ہے کہ متن میں جو باتیں LATENT ہوتی ہیں وہی اس کے اصل معنی قائم کرتی ہیں۔ بقول ماشری "سکوت انکشاف ہے تکلم کا، یا اگر ایسا نہیں تو یہ تکلم ہے جو سکوت کو منکشف کرتا ہے۔" ایسی شعریات میں فیض جیسے TRANSPARENT شاعر کا گذر کہاں؟

(۲) متن کے مافیہ CONTENT کے بارے میں ماشری کا یہ بیان کہ "ہر کتاب لازمی طور پر غیاب ABSENCE کو اپنے ساتھ ساتھ لیے چلتی ہے، اور کوئی کتاب خود مکتفی نہیں ہوتی۔" متن کے سیاسی کردار کو قائم کرنے کے لیے محض ایک عقلی گدا ہے یعنی متن میں اگر طبقاتی کشمکش وغیرہ کا براہِ راست بیان ہے تو واہ وا، لیکن اگر وہ نہیں بھی ہے تو بھی ہم اسے موجود کہیں گے کیونکہ غیاب ABSENCE کے بغیر کتاب وجود میں نہیں آسکتی۔ پھر میں یہ نہیں سمجھ سکا کہ اگر نارنگ صاحب ماشری کے ان خیالات سے متفق ہیں تو پھر وہ رولاں بارت سے کیوں کر اتفاق کرتے ہیں؟ نارنگ صاحب بارت کی کتاب THE PLEASURE OF THE TEXT کا حوالہ بھی دیتے ہیں لیکن بارت تو ملارمے کی طرح اشارے اور ابہام کا قائل ہے اور روسی ہیئت پرستوں کی طرح زبان کے اوپر ORGANISED VIOLENCE کا بھی قائل ہے۔ اس کے برخلاف ماشری کا قول ہے کہ ادب اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ زبان

نام کی لسانی مشق LINGUISTIC PRACTICE کا وجود ہے۔ یعنی وہ ادب کو سماجی فعل سمجھتا ہے، دریدا اور بارت کی طرح خود لسان کا فعل نہیں۔ نارنگ صاحب کو دریدا کی اس بات سے اتفاق ہے کہ متن میں سب ممکن معنی بہ یک وقت موجود ہوتے ہیں، بس یہ کہ بعض بعض معنی UNDER PRESSURE ہوتے ہیں اور بعض بعض متن کی سطح پر۔ اگر دریدا کی یہ بات صحیح مانی جائے تو ماشری کے اس نظریے کا کیا ہوگا جس کی رو سے مصنف بسا اوقات جمالیاتی اظہار (اگر ایسی کوئی شے ہے) کو REPRESS کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے؟

(۳) مشکل یہ ہے کہ نارنگ صاحب LATENCY اور IMPLICATION کے درمیان، اور ABSENCE اور SUGGESTION کے درمیان فرق کرنے پر تیار نہیں نظر آتے۔ فیض بے چارے کے یہاں تو کچھ بھی LATENT نہیں ہے، ہاں ان کے یہاں IMPLIED MEANING ہے، اور کوئی معنی (جمالیاتی یا انقلابی) ان کے یہاں ABSENCE کے زمرے میں نہیں آتے۔ لہٰذا فیض کو پڑھنے کے لیے ماشری کو معرضِ بحث میں لانا ضروری نہیں۔ اور اگر دریدا کے طریق کار کو کام میں لاتے ہوئے فیض کو پڑھیں تو ان کو رجعت پسند اور غیر انقلابی ثابت کرنا کسی بھی ذہین طالب علم کے لیے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دریدا کے طریق کار پر مبنی تجزیہ اب مغربی تنقید میں فیشن ایبل نہیں رہا۔

(۴) نارنگ صاحب کہتے ہیں "اس کا کیا ثبوت کہ فکر انسانی مشرق کے پاس رہن رکھ دی گئی ہے؟ ان TERMS میں سوچنا ہی حمق ہے۔ کیا جدیدیت کو یاروں نے عمر عیار کی زنبیل سے برآمد کیا تھا؟" فکر انسانی مشرق کے پاس رہن نہیں رکھ دی گئی ہے، بالکل درست۔ لیکن۔ یہ مغرب کے پاس بھی رہن نہیں رکھ دی گئی ہے۔ میں نے یہ تو کبھی کہا ہی نہیں کہ فکر انسانی مشرق کے پاس رہن رکھ دی گئی ہے۔ میں تو صرف یہ کہتا ہوں کہ لسان کی نوعیت کے بارے میں دریدا، حتیٰ کہ سوسیور کے بھی سب خیالات اتنے نئے نہیں ہیں جتنا کہ نارنگ صاحب فرماتے ہیں، مثال کے طور پر دریدا کی فکر کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ اس نے META - PHYSICS OF PRESENCE کو سختی سے مسترد کیا ہے۔ مغرب میں اس METAPHYSICS (یعنی LOGOCENTRISM) کو سب سے پہلے کولرج نے دریدا سے ڈیڑھ سو برس پہلے مسترد کیا تھا، ہاں اس نے اس نکتے پر کوئی کتاب نہیں لکھی، اور نہ اس کو سنسنی خیز انداز میں بیان کیا تھا۔ لیکن اس کے ایک خط میں اور ایک جگہ TABLE TALK میں یہ بات صاف ملتی ہے۔ اور ہمارے یہاں کولرج سے بھی آٹھ سو برس پہلے اس نکتے کو جرجانی نے بیان کیا۔ اسی طرح، سوسیور کے اس خیال کی پیش آمد جرجانی کے یہاں ہے کہ زبان محض رسومیاتی نشانات کا مجموعہ ہے۔ سنسکرت شعریات میں معنی کی بحثوں میں دریدا کی پیش آمد ہے۔ زیادہ نہیں تو کچھ بھی

راجا کی کتاب INDIAN THEORIES OF MEANING بڑی مدد لی جائے۔

(۵) میری اگلی گذارش یہ ہے کہ بارت، دریدا اور اس قبیل کے دوسرے مفکرین اتنے نئے اور تازہ کار نہیں ہیں جتنا کہ ہند و پاک کے بعض حلقوں میں بیان کیا جا رہا ہے۔ دریدا کو لکھتے ہوئے آج پچیس ۲۵ برس سے زیادہ ہونے کو آئے، اور بارت تو دریدا سے بھی بہت پہلے سامنے آچکا تھا۔ ان لوگوں کی اہمیت مسلم (خاص کر بارت کی، جس کی پہلی کتاب WRITING DEGREE ZERO میں اور محمود ہاشمی ۱۹۶۶ء میں پڑھ چکے تھے) لیکن یہ لوگ آج کے فکری منظر نامے میں پیش پیش نہیں ہیں۔ پال دمان کا جو حشر ہوا، اس سے ہم سب واقف ہیں۔ بارت کا انتقال ہو چکا ہے۔ دریدا کے ماننے والے امریکہ میں زیادہ ہیں، فرانس میں کم اور انگلستان میں بہت ہی کم۔ لیکن دریدا کے افکار کا جوہر کیا ہے، اس پر اتفاق رائے بہت کم ہے۔ دریدا کے معتقدین جان ایلس (۱۹۸۹) کی کتاب تو کیا پڑھیں گے، کیوں کہ وہ دریدا کا سخت مخالف ہے، لیکن انھوں نے فرینک لنتریکیا (۱۹۸۰) FRANK LENTRICCHIA کی کتاب تو شاید دیکھی ہو۔ وہ دریدا کا قائل ہے، لیکن کہتا ہے کہ دریدا کے معتقدین اسی بات پر مطمئن ہیں کہ انھوں نے روایتی (تنقید کے) حلقوں میں دہشت اور سنسنی پھیلا دی ہے اور انھوں نے TEXTUAL PTIVATISATION کو راہ دی ہے، جس کی رو سے متن کے بارے میں لکھنا INTERIOR DECORATION کے کسی ULTIMATE MODE قسم کی چیز بن جاتا ہے۔

ویسے آج کل انگلستان اور بڑی حد تک امریکہ میں نئی تاریخیت کا دور دورہ ہے لیکن کیا ضرور ہے کہ ہر فیشن کے ساتھ ہم بھی بدلیں؟ ہم ذرا انتظار کریں کہ نئی لہر کے دامن میں کچھ موتی ہیں یا خالی گھونگھے؟

(۶) یہ بالکل صحیح ہے کہ جدیدیت نے، اور خاص کر میں نے مغرب سے بہت کچھ حاصل کیا ہے۔ مغرب سے میرے استفادے کی مدت دس پانچ سال نہیں۔ چالیس برس سے اوپر ہے۔ ذاتی طور پر میں مغرب سے جلبِ علم اب بھی کرتا ہوں اور آئندہ بھی کرتا رہوں گا۔ لیکن میں مغرب کو عمرو عیار کی زنبیل نہیں مانتا، کہ ہر چیز کی اصل اور اس کا سرچشمہ مغرب کو قرار دوں۔ ایسی باتیں نوآبادیاتی ذہن کو زیب دیتی ہیں۔ ہم لوگوں کو اس سے آگے نکلنا چاہیے۔ میں یہ کہتا ہوں کہ مشرق سے استفادہ کیے بغیر علمی تناظر وسیع نہ ہوگا۔ اور یہ بات میں نے اپنی زنبیل سے نہیں نکالی ہے۔ مجھ سے بہت پہلے برٹرنڈ رسل اسے بڑی تفصیل سے کہہ چکا ہے اور گذشتہ دو برس میں جو کتاب مغرب میں بے حد گفتگو کا موضوع بنی ہے، وہ دریدا کی کوئی کتاب نہیں بلکہ مارٹن برنل MARTIN BERNAL کی BLACK ATHENA ہے جس میں اس نے دعویٰ کیا ہے کہ یونان کے تمام علوم مصر سے آئے تھے۔

(۷) "سوغات" ۲ میں ایک جگہ میں نے لکھا تھا کہ فیضؔ کے مندرجہ ذیل شعر ؎

نہ سوال وصل نہ عرض غم نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دل زار کے سبھی اختیار چلے گئے

میں سیاسی معنی ہمیں اس لیے نظر آتے ہیں کہ ہم فیضؔ کی سیاسی زندگی اور ان کے ادبی و سیاسی تصورات سے واقف ہیں اس پر آپ نے ارشاد کیا کہ نہیں "فیضؔ کی شاعری میں سیاسی معنی ہماری کوشش کے بغیر بھی موجود ہیں" نارنگ صاحب نے اپنے خط (مطبوعہ "سوغات" ۲) میں آپ سے اتفاق کیا ہے لیکن اب نارنگ صاحب کے مضمون پر بحث کرتے وقت آپ خود فرماتے ہیں کہ[1] "فیضؔ کا نام نظم سے الگ کر دیں تو نظم اس IDEOLOGY کی REPRESSION کا کوئی منظر نامہ نہیں مرتب کرتی جس کا ذکر زیر بحث مضمون میں اتنی تفصیل سے کیا گیا ہے" صاحب یہی بات تو میں بھی کہہ رہا تھا کہ فیضؔ کے شعر میں سیاسی معنی ہم اس لیے دریافت کرتے ہیں کہ ہمیں معلوم ہے یہ شعر فیضؔ کے ہیں جو انقلابی اور سیاسی شاعر تھے۔ کیا میں یہ سمجھوں کہ اب آپ میرے ہم خیال ہیں؟

(۸) نارنگ صاحب فرماتے ہیں: "فیضی کا مصرعہ یاد آتا ہے 'سخن فہمی عالم بالا معلوم شد'" تعجب ہے آپ نے اس پر گرفت نہیں کی۔ یہ مصرعہ نہیں، نثر کا فقرہ ہے اور فیضی سے اسے کوئی نسبت نہیں۔ یہ عرفی سے منسوب ہے۔

اب ایک بات عزیز حامد مدنی اور "بازگشت" میں شائع شدہ مکتوب کے بارے میں۔ مدنی صاحب کی شاعری کچھ بوجھل اور CEREBRAL ضرور تھی، لیکن وہ سوچ سنبھال کر شعر کہتے تھے۔ مکتوب میں کہا گیا ہے کہ مدنی صاحب کی کتاب "نخل گماں" میں چالیس سے زیادہ مصرعے ایسے ہیں جن میں "وزن کی غلطیاں" ہیں، اور "بیان و زبان کی چھیالیس غلطیاں الگ ہیں"۔ بیان اور زبان کے اغلاط کی مثال تو کوئی لکھی نہیں ہے ہاں چند مصرعے ایسے ضرور نقل کیے ہیں جن کا وزن ان کے خیال میں درست نہیں ہے۔ مصرعے حسب ذیل ہیں:-

(۱) بگڑی ہی جو کہیں درست عیاری

یہ مصرعے "نخل گماں" کے صفحہ ۱۴۲ پر ہے۔ اس میں کوئی عیب نہیں سوائے اس کے کہ "درست" کی "ت" کو ساقط کر دیا گیا ہے۔ یہ بہت اچھا تو نہیں، لیکن غلط بھی نہیں۔ جب دو ساکنوں کا اجتماع ہو تو

---

[1] یہاں آپ سے سہو ہوا ہے۔ یہ جملہ میرا نہیں وزیر آغا کا ہے۔ (صفحہ ۱۶۹ - ۱۶۸، سوغات ۲ - م ا)

اردو والے کبھی کبھی ایک کو ساقط کر دیتے ہیں، مثلاً غالبؔ سے

منہ گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں ہے ہے

"منہ" میں "ن" فعلن ہے، لیکن غالبؔ نے ساقط کر دیا ہے، یا یوں کہیے کہ "ن" قائم ہے لیکن "د" ساقط ہے۔ مدنی کے مصرعے کی تقطیع حسبِ ذیل ہوگی: بگرمی جو مفعول کہیں درس مفاعلن عیاری فعولن

(۲) کھانے کی میز پر پھلوں میں (صفحہ ۱۳۰)

جس نظم کا یہ مصرعہ ہے وہ بھی مفعول مفاعلن فعولن پر ہے۔ اس وزن میں تسکین اوسط سے مفعولن فاعلن فعولن حاصل ہوتا ہے، جو بالکل درست ہے۔ مدنی کا مصرعہ اسی وزن پر ہے کھانے کی مفعولن میز پہ فاعلن پھلوں میں فعولن۔

(۳) منزل سے یک دگر ہوئی ہے (صفحہ ۱۳۱)

اس کا بھی وزن وہی ہے جو ء۲ کا ہے۔ منزل سے مفعولن یک دگر فاعلن ہوئی ہے فعولن۔ مصرعہ بالکل درست ہے۔

(۴) سائنس کے خواب ناک بھون

یہ مصرعہ دراصل یوں ہے (صفحہ ۱۶۵)

سائنس کے خواب ناک گپت بھون

(ممکن ہے آپ کے یہاں کتابت کی غلطی ہو۔) مصرعے کا وزن حسبِ ذیل ہے:۔

فاعلاتن مفاعلن فعلن (عین متحرک)

مدنی صاحب نے "سائنس" کو بروزن "فعل" (یعنی بروزن "سینس") باندھا ہے۔ سرسید کے زمانے تک "سائنس" کو "سینس" اور "سائنٹیفک" کو "سینٹیفک" لکھنا عام تھا۔ یہ تلفظ جنوبی ہند میں آج بھی سنائی دیتے ہیں۔ آپ بہت سختی کریں تو "سائنس" کو بروزن "فعل" لکھنا مدنی صاحب کا تصرف بے جا کہہ سکتے ہیں لیکن اسے غلط نہیں کہہ سکتے۔ اردو والے انگریزی الفاظ و اسماء کے تلفظ میں ایسا تصرف کرتے ہی رہتے ہیں۔ خود مکتوب نگار کے یہاں اس کی مثالیں مل جائیں گی۔ مثلاً

(۱) ٹیپ ریکارڈر میں ہے سہمے پنکھ کے نغمو (رکارڈر RECORDER کی جگہ رکاڈر)

(۲) ویرونیکا روتی کیوں ہو (ورانکہ VERONICA کی جگہ ویرونیکا)

ان تصرفات سے کسی کے بھی مرتبے پر حرف نہیں آتا۔

جی چاہتا تھا کہ صلاح الدین محمود کے مضمون " قومی ادب" عالی کے خط کے " سائل دہلوی " ، عرفان صدیقی کی غزلوں ، محمد علوی کی نظموں اور آصف فرخی کے مضمون " نصوح ہمیشہ سے کتاب سوزی تک " کی تعریف میں ایک آدھ صفحہ سیاہ کردوں۔ لیکن اب تھک گیا ہوں۔ آصف سے کہیئے کہ وہ " توبۃ النصوح " پر چودھری محمد نعیم کا انگریزی مضمون منگا کر پڑھیں ۔"

آپ کا
شمس الرحمٰن فاروقی

بلراج کومل

جواز

ساری تصویروں کے رنگ
الگ سے ہوتے گئے
سرے پا ایک روگ خواہش بن گئے
وہ شکم کی تھی
یا آنکھوں کی
یا نتھنوں کی
دہانے کی ، زباں کی ، نطق کی
یا جسم کی توسیع کی
یا کسی اندام فتنہ خیز پر یلغار کی
یا قتل کی ، غارت گری کی
غاصبانہ برتری کی
ذات کی تشہیر کی
انتہا ایسی بھی ، جس کی آخری
کوئی حد تسکیں نہ تھی
مرتبے کے ، اقتدارِ بے محابا کے ، متاعِ غیر کے
اپنے اپنے گوشۂ محفوظ کے جویا ہوئے
احباب بھی دشمن بھی ، وہ بھی
جو گلی میں مدتوں سے حلقۂ انوار تھے
آسماں میں موسموں کی دہشتوں کے
چار سو آثار ہیں
کون جانے
کونسا زہر لا بل سے بھرا طوفان

تونے کہا ہاں
اجنبی ہو ، میرے اپنے ہو ، یا کوئی غیر ہو تم
غالباً یہ ہی تمہاری وہ دعا ہے
زندگی کی راہ پر
گامزن ہوں روز و شب میں آج بھی جس کے طفیل
اتفاقاً جب بھی مل جاتے ہو تم فرصت سے
رک کر
پیار سے کرتے ہو ،
دو بے نام باتیں
بوجھ ہوتا ہے کوئی دل پہ تو دہراتے ہو
اپنی اور میری چند یادیں
چند روشن ، خوش ادا سرشار صبحیں
چند افسردہ ، پریشاں ، سرد شامیں
داستانِ زخمِ جاں
یا جشنِ نومولود
یا پھر ماتمِ ایام
یا اندھی مسافت سے ہراساں
ان ارادوں کا بیاں
جن سے وابستہ ہوئے تھے
کچھ ادھورے بے ضرر سے
نیک اور معصوم کام
اور اگر جلدی میں بھی ہوتے ہو
تو آتے ہوئے جاتے ہوئے
مجھ کو کرتے ہو دل و جاں سے
عجب تسکین دینے والا شائستہ سلام !!

(" شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے خط میں شکایت کی ہے کہ بلراج کومل کے ساتھ ان کی نظم " جواز " کے سلسلے میں بہت زیادتی ہوئی ہے اور ان کی خواہش ہے کہ بلراج کومل کی نظم جو " سوغات " کے پچھلے شمارے میں تبصرہ کے ساتھ شائع ہوئی تھی ، دوبارہ ان کے خط کے ساتھ شائع ہو تاکہ " قارئین کو بھی ان کی بات کے جھوٹ سچ کو پرکھنے کا موقع ملے "۔ ان باتوں میں جھوٹ یا سچ کا تو کوئی سوال نہیں پیدا ہوتا البتہ غلط یا صحیح کی بات ہو سکتی ہے اور وہ ہوتی رہے گی ۔ اس نظم کے بارے میں میں نے پچھلے شمارے میں اجمالاً اپنی رائے کا اظہار کر دیا تھا ۔ اب

کچھ باتیں "زیادتی" کے تعلق سے عرض ہیں۔

اس نظم کا دوسرا حصہ پہلے حصہ سے یقیناً غیر متعلق لگتا ہے۔ "طوفان ٹوٹے گا یہاں" اور "اجنبی، ہو ....." والی سطروں کے درمیان دونوں حصوں کو منسلک کرنے والی نہیں ملتی، یک لخت منظر کی تبدیلی اور دوسرے حصے میں اچانک ایک مخاطب کا نمودار ہو جانا قاری کے لیے جو دشواری پیدا کر دیتا ہے وہ بہتر طریق کار اور نظم کی مناسب تعمیر و تشکیل پر توجہ دینے سے دور ہو سکتی تھی۔ یعنی اب بھی برآمد ہوتے ہیں لیکن کوشش کے بعد۔ کوشش میں کوئی حرج نہیں، بلکہ اچھی شاعری اپنی تفہیم و تحسین کے لیے اس کا تقاضہ بھی کرتی ہے۔ لیکن اس سعی و محنت کی ضرورت اور اس کا جواز بھی نظم میں موجود ہونا چاہیے جو اس نظم میں موجود نہیں ہے۔ نظم کے قاری کے لیے غور و فکر کی ضرورت ایسی شرط نہیں ہے جو لکھنے والے کو عجز اظہار بیان کی ناکامی، تساہل اور خود اطمینانی کے ہر الزام سے بالا اور بری ٹھہرا دے۔ بہر حال میں نے دونوں حصوں میں ربط کے پہلو پر زور نہیں دیا۔ میں نے تو ربط بھی بتایا اور نظم کے معنی بھی بیان کیے، یعنی، اس حد تک تو کوئی "زیادتی" مجھ سے سرزد نہیں ہوئی۔ میرے نقطۂ نظر سے اس نظم کے بارے میں بنیادی سوال یہ تھا کہ کیا یہ شاعری ہے؟ اور اگر ہے تو کیسی؟ فاروقی نے اس کا کوئی جواب نہیں دیا ہے۔ نظم کی ایک سے زیادہ سطحیں، استعاروں کی موجودگی اس کا جواب نہیں ہے۔ ایٹس اور ایلیٹ کی شعوری یا غیر شعوری پرچھائیں تلاش کرنے سے کوئی فرق پڑتا ہے۔ انسپریشن کہاں سے حاصل ہوا ہے کی معلومات بھی نظم کی شعری حیثیت کے بارے میں کچھ نہیں بتاتیں۔ صحیح بات تو فاروقی نے یہ کہی ہے "یہ عام مضمون ہے اور اسے جدید شاعری میں اکثر برتا گیا ہے"۔ میں نے بھی یہی عرض کیا تھا کہ "جو بات کہی گئی ہے وہ سچی ہے لیکن اب اتنی نئی نہیں رہی"۔ میری معروضات یہ تھیں۔

(۱) شعری اظہار کی سطح پر اور ایک شعری تجربے کی حیثیت سے نظم مایوس کن ہے۔

(۲) آورد اور VERSIFICATION کی تعریف بیان کرنے کے لیے اختر الایمان کو اس نظم سے بہتر مثال نہیں مل سکتی تھی۔

(۳) یہ زور زبردستی کی شاعری ہے۔

(۴) دوسرے حصے میں اظہار زیادہ بھدا اور CRUDE ہے۔

(۵) "بھوک" کی مختلف قسموں کی تفصیلات مضحکہ خیز ہیں۔

فاروقی کا خیال ہے کہ نظم میں "بھوک" کی قسمیں نہیں بلکہ ساری تصویروں کے رنگ / ایک سے ہوتے گئے

کی تفصیل بیان ہوئی ہے "؛ نظم کی ابتدائی سطریں پڑھ لیجئے :۔

سار ی تصویروں کے رنگ
ایک سے ہوتے گئے
سر سے پا تک لوگ خواہش بن گئے
وہ شکم کی تھی ،
یا آنکھوں کی ،
نتھنوں کی ،
دہانے کی ، زباں کی ، نطق کی ،
یا جسم کی توسیع کی

وغیرہ وغیرہ ۔

"وہ" کا تعلق "خواہش" سے ہے اور تفصیلات اسی کی بیان ہوئی ہیں۔ اس "خواہش" کو میں نے بھوک کا نام دیا ہے جو شاید غلط نہیں ہے ۔ میری ناقص رائے میں ان تفصیلات کا بیان مضحکہ خیز طور پر ہوا ہے ۔ اگر کسی کو یہ بیان شاعرانہ اظہار معلوم ہوتا ہے تو مجھے کوئی شکایت نہیں ہے ۔

ایرش فرام کا حوالہ نظم کے موضوع کے تعلق سے دیا گیا ہے ۔ جس انسانی صورت حال کو نظم میں موضوع بنانے کی کوشش ہوئی ہے اس پر مفکرانہ حیثیت سے لکھنے والوں میں ایرش فرام کا نام مستند و معتبر حیثیت رکھتا ہے ، اور یہ حوالہ ایٹس یا ایلیٹ کے حوالوں سے کہیں زیادہ برمحل اور RELEVANT ہے ۔ ایرش فرام کا اقتباس اور موازنہ صرف یہ بتلانے کے لیے کیا گیا تھا کہ ایک ہی موضوع پر ، نثر کے چند جملے جو اثر رکھتے ہیں وہ پوری نظم نہیں پیدا کر سکی ہے جبکہ اثر آفرینی کی گنجائش شاعری میں زیادہ ہوتی ہے ۔

رہی "ذاتی رائے" کی بات تو عرض ہے کہ ذاتی رائے بھی خلا میں نہیں قائم ہوتی ۔ اس کی بنیاد بھی دلائل اور حقائق پر ہی قائم ہوتی ہے ۔ لیکن ان کا تفصیلی بیان ہر جگہ اور ہمیشہ ضروری نہیں ہوتا ۔ بعض اوقات بات اتنی واضح ہوتی ہے کہ "مدلل اظہار خیال" سے غیر ضروری طوالت معنی تضییع اوقات کا باعث ہوتی ہے ۔ زیر بحث نظم کے ساتھ یہی صورت حال ہے ۔ اپنے پڑھنے والوں کی ذہانت اور سخن فہمی کے بارے میں کم از کم میں اتنا مشکوک نہیں ہوں ۔

۴۵

بلراج کومل کم و بیش پینتالیس سال سے شاعری کر رہے ہیں۔ ان کے پڑھنے والے ان سے بجا طور پر یہ توقع رکھتے ہیں کہ ان کا کلام کم از کم ایسی فنی، لسانی اور عروضی غلطیوں اور اسقام و عیوب سے پاک ہوگا، جو جدید شاعری کے نام پر ہرزہ کاری کرنے والوں کے ہاں آج عام طور پر پائی جاتی ہیں چند بالکل سامنے کی مثالیں پیش ہیں :۔

(۱) خواہش (بھوک) کی تفصیل میں لفظ "کی" تیرہ بار بیزار کن تواتر سے آیا ہے۔

(۲) "اندام" کے ساتھ "فتنہ خیز" کے استعمال کی AMBIVALENCE تسلیم، ذم اور ابتذال کے پہلو سے بھی غور کیجیے۔

(۳) "جس کی آخری کوئی حد تسکین نہ تھی"

"کوئی" "آخری" کے بعد آنا چاہیے یا پہلے ؟

(۴) "جو گلی میں مدتوں سے حلقۂ انوار تھے"

احباب، دشمن، سب حلقۂ انوار میں ہو سکتے ہیں لیکن وہ خود حلقۂ انوار کیسے ہو جاتے ہیں ؟

(۵) "طوفان ٹوٹے گا یہاں"

طوفان ٹوٹتا ہے ؟ انگریزی میں STORM کے ساتھ BREAK کا استعمال ہوتا ہے لہٰذا اردو میں اسی کا ترجمہ کر دیا۔ اس نظم میں کئی مقامات پر محسوس ہوتا ہے کہ یا تو انگریزی میں سوچ کر اردو میں نظم کہی گئی ہے یا انگریزی سے اردو میں لفظی ترجمہ کر دیا گیا ہے۔

(۶) "اجنبی ہو، میرے اپنے ہو یا کوئی غیر ہو تم"

یا میں سقوط حرف

(۷) غالباً یہ ہی تمہاری وہ دعا ہے
زندگی کی راہ پر
گامزن ہوں روز و شب میں آج بھی جس کے طفیل"

خط کشیدہ الفاظ صرف پڑھنے سے تعلق رکھتے ہیں، بلند خوانی شرط ہے !

"دعا" اور "جس" کے درمیان جو فاصلہ ہے وہ شاید دعا اور باب اثر کے درمیان بھی نہیں ہوگا !

(۸) "جب بھی مل جاتے ہو تم فرصت سے
رک کر
پیار سے کرتے ہو

"فرصت" سے غلط جگہ ہے، غلط استعمال ہوا ہے صرف "دو باتیں" کیوں دو ایک یا چند کا محل ہے۔ وزن میں کچھ کی بھی گنجائش تھی۔ پھر باتوں کے لیے "بے نام"؟

ڈوبے نام باتیں " — کہنا چاہتے ہیں کچھ اِدھر اُدھر کی باتیں، ہوتی ہیں لیکن کچھ وزن کی مجبوری کچھ زبان اور محاورے سے ناواقفیت یا بے اعتنائی، یہ سب کرا رہی ہے۔

(۹) " اور اگر جلدی میں بھی ہوتے ہو
تو آتے ہوئے جاتے ہوئے
مجھ کو کرتے ہو دل و جاں سے
عجب تسکین دینے والا شائستہ سلام

" ہو" میں سقوطِ حرف ۔ وزن کو ملحوظ رکھ کر بلند خوانی کریں تو "تے ہو تو آ" کا لطف آئے گا۔
" آتے جاتے " کا محل تھا

خط کشیدہ الفاظ کے بارے میں آپ بھی کچھ لکھیے ! کسی

نظم میں سطروں کی ترتیب اور تقسیم میں کوئی اصول یا ضرورت کو ملحوظ نہیں رکھا گیا ہے بلکہ جہاں "غلطی" سے نظم میں کچھ روانی آ سکتی تھی وہاں بھی سطروں کی بے امتیاز تقسیم نے فوراً کھنڈت پیدا کر دی۔

پوری نظم میں الفاظ کو کھینچ تان کر وزن پر بٹھانے کی کوشش کی گئی ہے، جو کہنا چاہتے ہیں اس کے لیے مناسب اور موزوں الفاظ استعمال نہیں ہوئے ہیں۔ آرائشی پیرایۂ بیان سے پرہیز کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ زبان و بیان کی ہر خوبی سے قطع نظر کر لیا جائے اتنی CONTRIVED اور LABOURED نظم خراب شاعری میں بھی آسانی سے نہیں ملے گی۔

" متن کا مطالعہ" اور " مدلل اظہارِ خیال" تنقید کے لیے یقیناً بہت ضروری ہیں لیکن مذہب اور تصوف کی طرح فنونِ لطیفہ (شاعری، مصوری، سنگ تراشی، موسیقی) کی تحسین و تفہیم میں بھی محض دلیل و منطق کا استعمال آپ کو بہت دور نہیں لے جاتا۔ تخلیق کے تاثر کی بات جہاں سے شروع ہوتی ہے وہاں سے دلیل و منطق پیچھے رہ جاتے ہیں۔ تنقید کی علمی اور سائنٹیفک حیثیت اور اہمیت سے انکار نہیں لیکن " نہ ہر جائے مرکب تواں تاختن " کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے اور سپر ڈالنے کے مقامات کا علم اور آگہی بھی ضروری ہے۔ نئے علم کا جوش بعض اوقات ان حدود کا لحاظ نہیں کرتا جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ " متن" کی " قرأت" اور مدلل اظہار باقی رہ جاتے ہیں، اور شعر غائب ہو جاتا ہے۔ وجدان، ذوق، ذاتی تاثر اتنی بے مصرف اور حقیر چیزیں بھی نہیں ہیں دل اور دماغ کی جو اصطلاحیں ہمارے ہاں صدیوں سے چلی آ رہی ہیں وہ ایک زمانے میں آ کر یک سر بے معنی معلوم ہونے لگی تھیں فکر و احساس کا مرکز دماغ ٹھہرا تو پھر قلب گوشت کے ایک لوتھڑے سے زیادہ کیا

حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن ع[1] پال میکلین کے نظریات نے پھر صورتِ حال تبدیل کر دی۔ اس نے بتایا کہ دماغ کا وہ منطقی اور RATIONAL حصّہ جو اسباب و علل کے رشتے سے اشیا کو سمجھتا ہے، بہت دیر سے وجود میں آیا۔ قدیم انسانی دماغ (REPTILIAN BRAIN) بنیادی طور پر جذبے کے زیرِ اثر کام کرتا ہے۔ منطقی دماغ کی پیدائش اور اس کی نشوونما بہت بعد میں ہوئی، اور آج کے جدید انسان کا دماغ بھی انہیں دو حصّوں میں منقسم ہے قدیم دماغ کا باقی ماندہ، بایاں حصّہ جذبے کے قابو میں ہے، اور دایاں حصّہ جو پڑھ لکھ کر فلسفی اور منطقی بن گیا ہے۔ انسانی شخصیت کی ان دو متضاد قوتوں میں تقسیم اور تصادم کو مذہبی فکر اور شاعری نے دل و دماغ کے ٹکراؤ کی شکل میں دیکھا اور پیش کیا۔ اور اب جدید ترین NEURO-PHYSIOLOGISTS کے ہاں یہ نظریہ تیزی سے تقویت حاصل کر رہا ہے کہ آخر فکر اور منطق کو RATIONAL THOUGHT کو، جو چھوٹا بھائی ہے، کیوں افضل و اعلیٰ سمجھ کر رہنما بنایا جائے جبکہ جذبہ زیادہ قدیم، زیادہ قوی بڑا بھائی موجود ہے۔ یہ آخر کی چند سطریں عام پڑھنے والوں کے لیے لکھ رہا ہوں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے لیے یہ باتیں نئی نہیں ہیں۔ (دیکھئے "نظم کیا ہے" تحفۃ السرور")

محمود ایاز۔

"خط کا نہ ملنا واقعی معمّہ ہے۔ میں نے "سوغات" ملتے ہی رسید بھیجدی تھی جس میں پرچے کے صوری حسن کی تعریف تھی۔ پھر پورا پڑھ کر اطمینان سے خط لکھا۔ وہ سب گم ہوگیا۔ اب اس میں جو کچھ یاد رہ گیا ہے وہ اور کچھ اور لکھتا ہوں۔ سب سے پہلے ایک اسرار کا لطف لیجئے جو میری خاص دل چسپی کا موضوع ہے کہ عدم کس طرح وجود کا تاثر دیتا ہے۔ کئی دوستوں نے "سوغات" کے اس شمارے کے بارے میں اس خیال کا اظہار کیا، اور میں نے کسی حد تک خود کو ان کا ہم خیال پایا، کہ اس میں مدیر کی مداخلت (اداریے سے قطعِ نظر) بہت ہے۔ مدیر کو جو کچھ کہنا ہے، اداریے میں کہنا چاہیئے، اور بس۔ لطف یہ ہے کہ اگر باضابطہ جائزہ لیا جائے تو آپ کی مداخلت بہت کم نظر آتی ہے۔ پس ساختیات والی بحث کے محرک اور ایک شریک آپ خود ہیں اور اس میں آپ کی تحریروں کو مداخلت نہیں شرکت کہنا چاہیئے۔ باقی البیانی کے نوحے پر نوٹ اور خطوط پر ایک آدھ حاشیے کے سوا آپ نے اپنا عمل دخل نہیں رکھا۔ ہوا در اصل یوں ہے کہ پورے پرچے کے مشتملات

---

[1] آرتھر کوئسلر WHERE OF ONE CAN NOT SPEAK
(LIFE AFTER DEATH)

تو آپ نے اپنی چیزوں کی طرح پڑھ کر منتخب کیا ہے اس لیے ان سب پر آپ کی چھاپ پڑ گئی ہے اور ہر تحریر میں آپ بھی شامل محسوس ہوتے ہیں۔ مجھے تو یہ بھی یقین ہے کہ آپ "راجہ گدھ" پڑھے بغیر اس پر وارث علوی کا مضمون چھاپیں گے تو وہ اس مضمون سے مختلف ہوگا جو آپ "راجہ گدھ" پڑھ کر چھاپیں گے، اگرچہ دونوں مضمونوں میں ایک لفظ کا بھی فرق نہ ہوگا۔ اس خیال کی شاید کوئی منطق نہیں ہے اور یہ میرا احمقانہ وہم ہے لیکن مجھ کو بعض وہم حقیقت سے زیادہ بڑی حقیقت معلوم ہوتے ہیں۔ خیر، اسرار وغیرہ ایک طرف، سیدھی بات یہ ہے کہ دوسرے ہی شمارے میں "سوغات" نے ایک کردار بنا لیا ہے۔ جو در اصل اس کے مدیر کا کردار ہے۔ مشمولات میں سب سے اہم آصف فرخی کا خصوصی مطالعہ معلوم ہوا۔ یہ اچھی خاصی سو صفحے سے اوپر کی کتاب ہے۔ آصف کو چاہیے کہ اسے علیحدہ سے چھپوا لیں۔ نئی چیزوں میں اختر الایمان کی خود نوشت کا انداز بہت پسند آیا اور پرانی چیزوں میں پطرس کا مضمون۔ آپ نے عطا محمد اور مسعود شاہد کا ذکر کیا ہے اور غالباً آئندہ ان کی کچھ تحریریں بھی شائع کریں گے۔ میں نے اس گمشدہ خط میں ایک تجویز پیش کی تھی کہ "سوغات" میں مستقلاً ایک حصہ ان پرانی تحریروں کے لیے وقف کیا جائے جنھیں پڑھ کر نئے لکھنے والوں کو معلوم ہو کہ ہمارے پیش رو کیسا قیمتی ورثہ چھوڑ گئے ہیں جس سے ہم بے خبر بیٹھے ہیں۔"

"دو تین دن ہوئے ایک خط پوسٹ کیا تھا کہ آپ کا رجسٹری لفافہ پہنچا۔ معلوم ہوتا ہے مدیر کی مداخلت والے معاملے کو آپ نے زیادہ اہم محسوس کیا ہے۔ میں نے عرض کیا تھا کہ حقیقتاً آپ نے اداریے کے سوا بہت کم مداخلت کی ہے مگر کسی طرح پورے شمارے میں آپ کا عمل دخل محسوس ہوتا ہے۔ اب مجبوری ہے محسوس کو نامحسوس نہیں کیا جا سکتا۔ پھر مدیر کی مداخلت تو وہیں سے شروع ہو جاتی ہے جب وہ قابلِ اشاعت اور ناقابلِ اشاعت میں امتیاز کرتا ہے اور یہی اس کا اصلی کام بھی ہے۔ اس عرصے میں کچھ لوگوں، خصوصاً نوجوانوں کے خیالات معلوم ہوئے تو پتہ چلا کہ مدیر کی مداخلت در اصل اداریے میں محسوس کی گئی ہے اور یہ کہ اداریہ قاری کو بھی کو لکھنے والوں کے معاملے میں BIASED کر دیتا ہے۔ یہ اور بھی بڑی مجبوری ہے۔ آپ نے قرۃ العین، یوسفی، عصمت کے بارے میں اپنی رائے ظاہر کی ہے اور اظہارِ رائے کا بڑا مقصد یہی ہوتا ہے کہ دوسروں کی رائے کو اپنی رائے سے متاثر کیا جائے۔ ظاہر ہے مدیر سے یا کسی سے بھی یہ حق سلب نہیں کیا جا سکتا۔ غرض اس پر گفتگو ہو سکتی ہے کہ "سوغات" میں اداریہ ہو یا نہ ہو، مگر اس پر نہیں کہ اداریے میں کیا ہو، کیا نہ ہو۔ اگر اس معاملے

میں رائے شماری کی جائے تو قریب قریب سَو فی صد ووٹ اداریہ ہونے کے حق میں پڑیں گے۔ ایک دوست نے اعتراض کیا اور تقریباً انہیں لفظوں میں کہ محمود ایاز صاحب نے آصف کو اس طرح پیش کیا ہے کہ "گویا وہ بالکل ان کی دریافت ہیں، حالاں کہ ایسا نہیں ہے وہ بہت دنوں سے...... الخ۔ مجھ کو تو یہ سالے ردِّ عمل اچھے معلوم ہو رہے ہیں، خصوصاً نوجوانوں کے ردِّ عمل۔ ابھی تک ادبی رسالوں کے ساتھ ان کا رویہ اس قسم کا تھا کہ ان میں چھپنے والی تحریروں کو پسند یا ناپسند کر کے چپ ہو رہتے تھے اور اداریوں کو سنجیدگی سے پڑھتے ہی نہیں تھے۔"

نیّر مسعود۔ لکھنؤ

"سوغات" اس طرح کا رسالہ بن رہا ہے جس کا میں نے خواب دیکھا تھا۔ مسئلوں پر بحث طلب مضامین کا سلسلہ جاری رہنا چاہیے اور نئے لوگوں کی تحریریں بھی۔ آصف سے ہٹیے کر ثروت حسین، افضال احمد سید، عذرا عباس، وغیرہ کی چیزیں بھی بھجوائیں۔ حسن منظر، محمد سلیم الرحمٰن، اکرام اللہ کی تحریریں بھی "سوغات" میں چھپنی چاہییں۔ تھوڑی مایوسی اردو معاشرے کی نفسیاتی صورت حال کو دیکھ کر ہوتی ہے۔ بہت دنوں پہلے انتظار حسین نے لکھا تھا کہ ہم لوگ اگر اصولوں اور خیالوں کی لڑائی سے جھجکتے رہے تو ٹھیکے اور منصب اور کرسی کے لیے لڑنا شروع کر دیں گے۔ بہت سے ادیبوں نے یہی کچھ کر دکھایا کہ ان کے پاس اختلاف اور اتفاق کے لیے صرف منصب نام و نمود، اعزاز و اکرام کے مسئلے ہوتے ہیں۔ اس رویّے نے نئے ادیبوں میں تو خطرناک صورت اختیار کر لی ہے۔ شاید وہ دن زیادہ اچھے تھے جب سرکاری ادارے ادبی کلچر کے معاملات سے الگ تھے، بین الاقوامی شہرت اور حیثیت کا چکّر دوسرا بڑا عذاب ہے۔"

شمیم حنفی

"آصف فرخی کے مضامین اور انٹرویو حاصلِ "سوغات" ہیں۔ ایسے نئے لکھنے والے ادیبوں کے تعارف سے امید بندھتی ہے کہ یہ کاروان شانِ تجمّل سے رواں دواں رہے گا۔ آپ کا اداریہ معرکے کی چیز ہے۔ آپ نے جن صفحات کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے ان کی زبردست اہمیت ہے۔ عصمت پر پطرس کا مضمون پہلی بار نظر سے گذرا۔ واقعی ادیب اپنی جاندار تحریر میں کس طرح زندہ

رہتاہے '، اس کا اندازہ ہوا ' اس مضمون کو پڑھ کر ۔ مضمون ہر قسم کی افراط و تفریط سے پاک ہے (رائے دیتے ہوئے بے مائیگی کا احساس ہوتا ہے)

شان الحق حقی کی غزل میں کچھ ایسی بات ہے کہ بار بار پڑھنے پر بھی نئی لگتی ہے ۔ صلاح الدین محمود کی نظمیں حیرت انگیز حد تک اچھی ہیں اور یہی کیفیت عرفان صدیقی کی غزلوں کی ہے ۔"

شفیق فاطمہ شعریٰ

"وکسی مثبت ادبی واقعے پر خاموشی حالاں کہ جرم ہے لیکن "سوغات" (پہلی کتاب) میں جابجا کارفرما ایک ادارتی روّیے کے باعث، میں جان بوجھ کر اس جرم کا مرتکب ہوا ______ چپ سادھ کر دیکھنا چاہتا تھا کہ "نقشِ اوّل" کے پہلے پارے اور کتاب کے صفحہ ۱۶ ، ۲۱۲ ، ۲۸۶ ، ۳۹۶ ، ۴۴۴، اور ۴۴۹ پر شائع شدہ اقتباسات کے بارے میں ہمارے ادیبوں کا ردِّ عمل کیا رہتا ہے ؟

دوسری کتاب کے حصّہ "بازگشت" میں صداؤں کا کوئی بھی لہرا محولہ بالا صفحات سے خاطر خواہ اثر پذیری کا ثبوت نہیں دے پایا ____ ہاں ، "خصوصی گفتگو" (جس کی اشاعت کہیں اور ہوتی تو اچھا تھا) میں نیّر مسعود نے مذکورہ ادارتی روّیے کو نشان زد ضرور کیا مگر شمس الرحمٰن فاروقی اور عرفان صدیقی اس باب میں بند ہی رہے ۔ شاید اس باعث کہ خود نیّر مسعود نے فاروقی سے ایک مختلف سوال کر ڈالا (گفتگو کی قلم بندی یہی بتا رہی ہے) لیکن حیرت عرفان صدیقی کی خاموشی پر ہوئی ۔ ان کی شاعری کا بیشتر بافیہ اصرار کرتا ہے کہ وہ مذکورہ ادارتی روّیے پر قابلِ لحاظ اظہارِ خیال کرتے ۔ رہے فاروقی ، تو وہ ، شعرِ شور انگیز سا نقشِ خیر تخلیق کرنے کے باوجود ، تاحال کچھ خود ساختہ لکیروں کو پھلانگنے پر آمادہ نہیں ورنہ ان کے پاس وہ ساز و سامان وافر مقدار میں ہے جو مذکورہ ادارتی روّیے کو معاصر رجحان بنانے میں معاون ہو سکتا ہے ۔ نیّر مسعود نے زخمہ لگایا تو یقیناً اس باعث کہ ان میں فاروقی جیسا بل بوتا بھی ہے اور ہنوز ترکِ رسوم کی جرأت ، مستزاد ۔ یعنی "بازگشت" اور "خصوصی گفتگو" میں شامل تقریباً تمام افراد ، آپ کے ذہن و دل میں پنپتی دردمندی کے شریک نہیں ______ ہوں بھی کیسے کہ تادیر چلی راہوں کی گرد چہروں کا غازہ اور مسافت کے نشیب و فراز پائے عمل کی قوّت سمجھے جا رہے ہیں ۔ مگر یہ سمجھنا مشکل ہو چلا ہے کہ راہیں اور بھی ہیں جو بیداری کے لیے تندۂ گل کی منتظر ہیں ۔ کاش ! یہ مشکل جلد آسان ہو ۔

مضمون "منٹو کے افسانوں میں عورت" پڑھ کر شدید کوفت ہوئی ۔ وزیر آغا یہ انتہائی عام حقیقت

تو دہراتے ہیں کہ "منٹو کے بیشتر افسانوں کا موضوع "عورت" ہے ....." مگر یہ سوچنے کی زحمت وہ کبھی نہیں کرتے کہ ایک فنکار نے لگاتار یہ عمل کیوں کیا ؟ اس سوال کا سامنا کرنے کی بجائے وہ ٹوبہ ٹیک سنگھ اور نیا قانون کا ذکر بے جا نکال بیٹھے اور پھر اچانک یہ بے دلیل فیصلے صادر فرما دیے کہ منٹو نے جن افسانوں میں عورت کو موضوع بنایا ہے ان کا تناظر زیادہ وسیع نہیں اور منٹو کے پاس اوّل درجے کی تخلیقات صرف چند ایک ہیں ۔ وزیرآغا نے یہ فیصلے صرف چند ہی افسانوں کی بنا پر کیے ہیں ؛ انہوں نے خود ہی لکھا ہے "منٹو کے فن کے کسی بھی پہلو کا جائزہ لینے کے لیے ہمیں لامحالہ اس کے چند ہی افسانوں کی طرف بار بار رجوع کرنا پڑتا ہے ۔"

محدود مطالعے کے ڈھکے چھپے اعتراف اور بے دلیل فیصلے صادر کرنے کے بعد وزیرآغا عورت کا وہ پروٹوٹائپ نمایاں کرنا چاہتے ہیں جو بقول ان کے "..... منٹو کو عزیز تھا ۔" اپنے اس خیال کی تائید میں انہوں نے افسانہ "کالی شلوار" کے ایک پارے سے کچھ عبارت نقل کی ہے ۔ نقل کے اس عمل میں وزیرآغا نے اپنی عقل کو کس طرح استعمال کیا ہے :

منقولہ عبارت افسانے کے جس پارے سے لی گئی ہے اس کے کئی اہم ابتدائی اور وسطی جملے حذف کر دیئے ہیں حالاں کہ محذوف جملے بھی اس خاص کیفیت کی ترسیل کے لیے تخلیق ہوئے ہیں جس سے سلطانہ ان دنوں دوچار ہے ۔ وزیرآغا نے شاید یہ سوچا کہ اس پارے میں :

مال گودام ، لوہے کی چھت ، مال و اسباب کے ڈھیر ، صبح سویرے کا وقت ، گاڑھا گاڑھا دھواں ، گدلا آسمان ، موٹے اور بھاری آدمی ، بھاپ کے بڑے بڑے بادل ، اور ان بادلوں کا آنکھ جھپکنے کی دیر میں ہوا کے اندر گھل مل جانا ؛

بس منٹو کا شوقِ عبارت آرائی ہے ، اس باعث ان فقروں کو حذف کرنا ہی درست ہے ۔ منقولہ عبارت میں علامتِ حذف (...) نہ لگا کر وزیرآغا اپنے قاری کو باور کرانا چاہتے ہیں کہ مضمون میں افسانے کا مکمل پارہ نقل کیا گیا ہے جبکہ اصلیت یہ ہے کہ انہوں نے اپنی عقل میں آئے تھیسس کو منٹو پر تھوپنے کے لیے منقولہ پارے کا آخری اور نہایت اہم جملہ "..... کسی ایسے مقام پر جو اس کا دیکھا بھالا نہ ہوگا ۔" بھی حذف کر دیا ۔

مذکورہ پارے کی مکمل عبارت کو مجھ سا نافہم بھی بہ غور پڑھے تو محسوس کر سکتا ہے کہ منٹو اپنے اس کردار پر (بھی) عائد ، مقدر کے نہایت شدید جبر کو ایک ایسے منظر کی مدد سے بیان کر رہا ہے جو کردار کی نظر سے ہر روز اسی طرح گزرتا ہے جیسے مقدر کا جبر ہر ساعت جاری ہے ۔ اس منظر میں سلطانہ کے سابقہ و حالیہ تجربات ، فطرت اور ماحول کے آمیزے سے پیدا شدہ : اکتاہٹ انگیز و نیم مردہ فضا اور سلطانہ جیسے افراد کی پابند

سوچ کو، منٹو نے انتہائی چابک دستی سے مرکّب کر دیا ہے ــــــــ لیکن اس مرکب میں ایسا کوئی اشارہ کنایہ نہیں جس کی بنا پر کہا جا سکے کہ سلطانہ "..... ہمہ وقت اس انجن کا خواب دیکھتی ہے جو کسی روز آئے گا اور اسے اپنے پہیّوں سے باندھ کرلے جائے گا ...." اور یہ فیصلہ صادر کیا جا سکے کہ "... منٹو کے نسوانی کردار صدیوں پرانی ہندستانی عورت کے ساختیے کے مطابق ڈھل جانے کے آرزومند ہیں ..." جس انجن کو وزیر آغا نے سلطانہ کے خوابوں کا مرد فرض کیا ہے وہ 'از روئے افسانہ' اک شدید قوّت ہے جو افراد کو ریل کی اٹل پٹریوں جیسی مقدر کی لکیروں پر چلاتی ہے ــــــــ وغیرہ وغیرہ! کیونکہ یہ مراسلہ ہے، جوابی مضمون نہیں، اسی باعث مضمون کی ان تمام کجیوں کے بیان سے درگزر کرتا ہوں جو وزیر آغا کی ٹیڑھی رکھی ہوئی اس اینٹ کی وجہ سے وجود میں آئیں۔

افسانے کے متن پر یہ جبر، صرف وزیر آغا ہی سے مخصوص نہیں۔ اردو فکشن کی اصطلاحات گزیدہ نام نہاد تنقید میں یہ روش ایک روایت سی بن گئی ہے کہ "خوفِ طوالت" کی آڑ میں متن سے گریز کیا جائے کیوں کہ اس طرح ناقدِ محترم کی فہم کا احوال قاری پر کم کم ہی کھلتا ہے۔ اگر مضمون میں متن درج بھی کیا جائے تو اسے توڑ مروڑ کر کہ اس سے تخلیق کار کی ایما کے بجائے ناقد صاحب کے مفروضات زیادہ نمایاں ہوں۔ اور فن کار کے صرف ان فن پاروں تک ہی محدود رہا جائے جو بالعموم زیر بحث آتے ہیں کیوں کہ ہر نئی راہ پر خطر تصوّر کی جاتی ہے حالاں کہ خوف بھرے ذہن کے قدم تو عام راستوں پر بھی لڑکھڑا جاتے ہیں۔
دیکھنا ہے کہ فکشن کی غیر متنی تنقید، قارئین کو کب تک گمراہ کرتی ہے یعنی ہم کب تک اپنے فن کاروں پر علومِ عقلیہ کی اصطلاحوں سے لیس نام نہاد نقّاد کی حکومت کو برداشت کرتے ہیں۔

آصف فرخی سے منسوب "خصوصی مطالعہ" انتہائی مسرّت کا باعث ہوا۔ بات چیت میں سے محسن خاں اور انیس اشفاق کی بدمزاہٹ کو حذف نہ کرنا، آپ کی ستم ظریفی کی لرزہ خیز مثال ہے اور قمر احسن کا مضمون ذہنی اُچاٹ پن کی۔

ضمیر الدین احمد کا ایک افسانہ "آئینے کی پشت" جنوری ۱۹۷۱ء کے شاہکار (الٰہ آباد) میں سیپ (کراچی) سے نقل کیا گیا تھا۔ کیا یہ افسانہ "سوکھے ساون" میں شامل ہے؟ اگر نہیں تو اس کی فوٹو کاپی روانہ کی جا سکتی ہے تاکہ اگر کوئی ان کے افسانوں پر مزید لکھنا چاہے یا آپ لکھوانا چاہیں تو یہ افسانہ بھی پیش نظر رہ سکے۔"

شمس الحق عثمانی

"نقشِ اوّل" میں جو اہم سوالات آپ نے ادب کے موجودہ معیار سے متعلق قائم کیے ہیں، ان میں کچھ کے جوابات خود آپ نے اداریے میں اور نیّر مسعود صاحب نے آصف فرخی سے گفت و شنید میں دے دیئے ہیں۔ آپ کی تحریر کے مطالعے کے دوران میرے ذہن میں فوری طور پر جو سوال اُبھرا، وہ یہ ہے کہ اس افسوس ناک صورت حال کا ذمّے دار کون ہے؟ اس سوال کے بطن سے پھر جو سوالات جنم لیتے گئے، وہ کچھ یوں تھے۔

اچھی بری تخلیق کی درجہ بندی ناقد کے فرائض میں شامل ہے؟ یا۔ یہ بھی مدیرانِ رسائل و جرائد کا وظیفہ ٹھہرے گا؟ کیونکہ شمس الرحمٰن فاروقی سے لے کر محمود ہاشمی تک سب ہی نے نئی نسل کے لکھنے والوں کو ایک سے زیادہ مرتبہ "نئے ناقد" کے فقدان کا طعنہ دیا ہے۔ رہ جاتے ہیں گوپی چند نارنگ، وارث علوی، باقر مہدی اور فضیل جعفری تو، ان میں اوّل الذکر دو نقادوں کو چھوڑ دیں۔ کیوں کہ انہوں نے بہرحال ایک دوسرے کے رد میں سہی مگر نئے لکھنے والوں پر توجہ دی ہے۔ یہاں یہ بھی واضح کر دوں کہ میں نیّر مسعود کو نئے لکھنے والوں میں شامل نہیں کر رہا ہوں جن کے افسانوی مجموعہ "سیمیا" کو پڑھ کر آپ چونک گئے ہیں۔ مزے کی بات تو یہ ہے جناب کہ منٹو کے افسانے "ٹوبہ ٹیک سنگھ" میں سیمیائی کیفیت تلاش کر لینے والے وارث علوی کے لیے بھی نیّر مسعود کی تحریر عملیات سے متعلق عامل کی اس عبارت کے مانند ہے جس کا مطالعہ دوسرے عاملوں کی نیندیں اڑا دیا کرتا ہے۔ اگر آپ "سیمیا" پڑھتے ہوئے چونکے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ متذکرہ نقادوں کی بہ نسبت آپ نے ان افسانوں کو زیادہ بہتر طور پر سمجھا ہے۔ بیچارے اردو کے نقاد ابھی تک "سیمیا" کے سحر میں مبتلا ہیں اور فکشن کے عامل کامل نے "عطر کافور" پیش کرنے کے بعد صورتِ حال کو مزید پُراسرار کر دیا ہے۔ بہرحال! نئے لکھنے والوں میں سے بہت سوں کو ان ناقدین سے شکایت ہے۔ ہونی بھی چاہیئے، لیکن میں ان سے صرف اس قدر کہوں گا کہ: دوستو! کیا ان نقادوں نے رفیق حسین، پر مضامین لکھے؟ ضمیر الدین احمد پر کبھی لکھا؟؟

تو جناب اب آپ اپنا سوال پھر دہرانے کی زحمت کریں گے؟"

علی امام نقوی

"اس شمارے کے مطالعے سے ایک خاص بات کا احساس ہوا کہ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب

آپ اور قارئین (یعنی مختلف الخیال افراد) اس خیال پر متفق ہیں کہ اردو ادب کا موجودہ معیار غیر اطمینان بخش ہے۔

مگر اس سلسلے میں ایک اور دلچسپ بات یہ ہے کہ (۱) قمر احسن کی تعریف شمس الرحمٰن فاروقی، وارث علوی، اور نیر مسعود صاحبان کر چکے ہیں (۲) صلاح الدین پرویز صاحب کو گوپی چند نارنگ صاحب تسلیم کرتے ہیں اور محمود ہاشمی آفتاب تازہ کی بشارت گردانتے ہیں۔ (۳) نیر مسعود کو انتظار حسین تسلیم کرتے ہیں۔ (۴) آصف فرخی کو فاروقی صاحب، نیر مسعود صاحب، قمر احسن صاحب "مردے از غیب برون آمد" کی مثال مانتے ہیں۔

دوسری طرف (۱) عبدالصمد (۲) سید محمد اشرف (۳) علی امام نقوی (۴) شفق (۵) طارق چھتاری کی فنی انفرادیت کے سبھی ترقی پسند نقاد قائل ہیں۔

تیسری طرف (۱) سلام بن رزاق (۲) انور خان (۳) اور پیغام آفاقی ترقی پسندوں اور غیر ترقی پسندوں دونوں کے نزدیک بہترین قصہ گو کی مثال ہیں۔

چوتھی طرف (۱) اسد محمد خاں (۲) عوض سعید اور (۳) مشتاق مومن ہر کہانی پر تعریفیں وصول کرتے ہیں۔

ادھر شاعری میں (۱) عرفان صدیقی (۲) صلاح الدین پرویز (۳) عین تابش (۴) اسعد بدایونی۔ (۵) خلیل مامون (۶) اور عشرت ظفر کے بارے میں تقریباً یہ تسلیم کیا جا چکا ہے کہ یہ لوگ نئی نسل کے جدید شعراء میں وجہہ افتخار ہیں۔ تنقید میں ابوالکلام قاسمی، انیس اشفاق اور شمس الحق موجود ہی ہیں۔ اُدھر ترقی پسندوں نے بھی اپنے کیڈر میں اعجاز علی ارشد، علی احمد فاطمی اور ارتضیٰ کریم کو شامل ہی کر لیا ہے۔

پھر آپ لوگ موجودہ صورتِ حال سے مطمئن کیوں نہیں ہیں؟

علی گڑھ تحریک سے عصرِ حاضر تک ــــــ کون سا دور ایسا رہا ہے جب نمائندوں اور اچھا لکھنے والوں کی تعداد مذکورہ بالا تعداد سے زیادہ رہی اور نمائندہ ناقد دو تین سے زیادہ رہا؟

(۱) سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، پریم چند، (۲) بیدی، منٹو، کرشن (۳) قرۃ العین حیدر، انتظار حسین (۴) غیاث احمد گدی، انور عظیم، اقبال مجید، (۵) انور سجاد، سریندر پرکاش۔ میرے خیال میں کسی دور میں نمائندہ فن کار حضرات تین چار سے زیادہ نہیں رہے۔ پہلے بھی دت بھارتی، کرشن پنڈت،

نریش کمار شاد، ذکی انور، اویس احمد دوراں، بابا نیاز حیدر، کیف احمد صدیقی، حرمت الاکرام، نور الہدیٰ سید وغیرہ وغیرہ نہ جانے کتنے لوگ تھے۔ لہٰذا اگر آج راقم الحروف جیسے خراب لکھنے والے بھی موجود ہیں تو کیا حرج ہے؟ چلنے دیجئے مجھ جیسے "پیدل" اور بے ہنگموں کو بھی۔ کسی فوج کا ہر آدمی تو کمانڈر انچیف نہیں ہو جاتا!

ویسے ادب کی مجموعی صورتِ حال کے بارے میں کامن ویلتھ والی بات بھی کسی حد تک صحیح ہے۔

دوسری بات یہ کہ اگر آج ادب کی مجموعی صورتِ حال غیر اطمینان بخش ہے تو کیا اس سلسلے میں صرف نئے لکھنے والوں کی طرف سے ہی متفکر ہونے کی ضرورت ہے؟

(۱) وزیر آغا بلراج کومل کی ایک نظم کو دو سمجھ لیتے ہیں؟

ناقد کی تنقیدی فہم ناقص ہے یا شاعر کی شعری فہم ناقص؟؟

(۲) عزیز حامد مدنی صاحب کے سلسلے میں فاروقی صاحب رطب اللسان۔ دوسرے صاحب معترض!

دونوں میں سے کسی ایک کی رائے تو غیر معتبر ہو گی؟

شمیم حنفی صاحب کے بارے میں فاروقی صاحب کی رائے

یہاں بھی کوئی ایک "مجروح" ہو رہا ہے اور وہ "مجروح" در اصل کل کا نمائندہ ہے!

مذکورہ بالا مثالوں سے کیا یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ اس غیر اطمینان بخش ادبی صورتِ حال کی نمود میں ہمارے سینئرز کا بھی بھرپور "تعاون" اور حصہ ہے؟

ایک اور پہلو! اگر واقعی ادب کی موجودہ صورتِ حال غیر اطمینان بخش ہے اور آج کے لکھنے والے واقعی غیر معیاری ادب پیش کر رہے ہیں تو کتنے لوگوں نے باقر مہدی کی طرح انہیں NO LIFT کیا ہے؟ آپ بھی اس حقیقت سے اچھی طرح واقف ہوں گے کہ (۱) کچھ کتابوں پر مقدمہ لکھتے ہوئے قلم توڑ کے سیاہی پی لی گئی۔ (۲) کچھ کی کتابوں کی رسم اجراء کے موقع پر انہیں عظمتِ معیار کے عرشِ معلیٰ پر بٹھایا گیا (۳) اور کچھ کو اعلیٰ اعزازات دلوانے کے چکر میں ناقدوں نے اپنی ذات کے متنازعہ فیہ بننے سے بھی خوف نہ کھایا۔

جب کہ یہی ناقدانِ گرامی تعینِ معیار کے سلسلے میں ایک دوسرے سے اتنے فاصلے پر واقع ہیں کہ ہم جیسے "نیم خواندہ" لوگوں کو "مقامِ سکوت" کے علاوہ کوئی جائے پناہ نہیں ملتی۔

میں مثالاً صرف اپنے دوست قمر احسن (کہ اس پر مجھے اعتماد ہے کہ وہ مجھ سے بدظن نہیں ہو سکتا) کو پیش کرنا چاہوں گا (۱) فاروقی صاحب نے "آگ الاؤ صحرا" پر جو پیش لفظ لکھا (ب) مہدی جعفر نے اس کو جو

COVERAGE دیا (ج) خود نیرؔ مسعود نے اس پر جو کچھ لکھا۔ ان سب کو ایک طرف رکھیئے اور آج کل میں انتظار حسین سے قمر احسن کا انٹرویو یاد کیجئے کہ قمر احسن کے کریدنے پر بھی وہ قمر احسن یا اُس کے ہم عصروں کے بارے میں ایک لفظ نہیں کہتے۔ رہے نیرؔ مسعود صاحب تو میرا چیلنج ہے کہ از انتظار حسین تا آصف فرخّی ۔ ایک صاحب بھی نیرؔ صاحب کی کہانیوں کا تجزیہ تو دور کی چیز ہے " قصّہ " نہیں بیان کر سکتے ــــ " سیمیا " فن بھی ہے اور فنکاری بھی SOMETHING OUT OF NOTHING رومانٹسزم کا بہت پرانا حربہ ــــ مگر داستان ہی کی طرح آج کی زندگی سے اس کا بھی کوئی RELEVENCE تو ہونا چاہیئے ۔ بصورتِ دیگر یہ صرف ساحری ہے۔ سوال یہ ہے کہ ساحری اور ادب کے درمیان حدِ غیریت کہاں سے شروع ہوتی ہے ؟

اب دوسرا پہلو ! چلیئے ایک منٹ کے لیے فرض کر لیتے ہیں کہ ادب کی موجودہ صورتِ حال اطمینان بخش نہیں ہے ۔" تو سوال یہ ہے کہ کیوں ؟"

ناچیز نے جب اس پہلو پر غور کرنا شروع کیا تو اس کی کئی سطحیں اُبھر کر سامنے آئیں (۱) علمی (۲) لسانی (۳) سماجی (۴) سیاسی (۵) ادبی اور (۶) ذاتی۔

علمی صورتِ حال یہ ہے کہ پورے علمی منظرنامے نے جون بدل لیا ہے آج علم کا جو اکسپلوژن ہو رہا ہے ، ایسا اس سے پہلے نہیں تھا ' عہدِ عتیق و قدیم کو یاد کیجئے ۔ ایک ہی آدمی وزیر بھی ہوتا تھا ، حکیم بھی ہوتا تھا ' شاعر بھی ہوتا تھا ، اور موسیقی سے بھی دلچسپی رکھتا تھا مگر آج تو ناک کان ' آنکھ سب کے لیے الگ الگ ڈاکٹرس موجود ہیں اور کوئی ایک دوسرے کے پھٹے میں ٹانگ نہیں اڑاتا ، یہ کیا ہے ؟ عہدِ حاضر میں اسے " جامعیت " سے " اختصاص " تک کا سفر کہا گیا ہے مگر کیا یہی عمل " محدودیت " کا استعارہ نہیں بنتا ، اسی سلسلے کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ پہلے ہم کم جانتے تھے مگر جو بھی جانتے تھے اسے پورے طور پر جانتے تھے (شاید اسی لیے پہلے کے آدمی کو چڑیوں جانوروں اور جنوں سے آدمیوں کی ملاقات پر کوئی حیرت نہیں ہوتی تھی) مگر اب ماشاءاللہ ہم بہت WELL INFORMED فرد بن چکے ہیں یعنی ہم جیسے بدھوؤں کو بھی یہ معلوم ہے کہ آدمی چاند پر جا چکا اور یہ کہ چاند پر زندگی گذارنا اتنا مشکل نہیں ہے جتنا زہرہ اور مشتری پر مگر کوئی پھر سے پوچھے کہ " بھائی اس خلائی علم کی الف ب ذرا بتادو تو پھر ؟ اس صورتِ حال نے جہاں ہمارے اندر باخبر ہونے کا " فن " پیدا کیا وہیں ہمارے اندر " بے خبری " کا احساس بھی پائیدار ہوا ' دوسری علمی صورتِ حال یہ ہے کہ " نئے سائنسی زمان " نے ہماری تخلیقیت کا کباڑا کیا ' مجھے یاد آتا ہے آج سے دس پندرہ سال پہلے

گیا میں کلام حیدری صاحب نے "ماہنامہ آہنگ فورم" کے تحت "شہر شعر اور شعور" کے موضوع پر ایک سیمینار کا انعقاد کیا تھا، راقم الحروف کو اپنا ایک جملہ یاد رہ گیا وہ پیش خدمت ہے کہ "شہر جو شعور پیدا کرتا ہے وہ شعر کا قاتل ہے"۔ اور اتفاق کی بات یہ کہ یہ ہیچ مداں آج تک اپنے اس خیال میں تبدیلی کی کوئی ضرورت محسوس نہیں کرتا کیونکہ شہر تو استعارہ ہے نئے سائنسی رویوں کا جن میں REASONING AND ANALYSIS کا بڑا دخل ہے، اور تجزیہ و توجیہہ کا یہ عمل تنقید کے لیے سود مند ہو تو ہو مگر تخلیق کے لیے تو اکثر و بیشتر نقصان دہ ہی ہوتا ہے۔ بندہ اس مسئلے پر بھی مقام تحیر پر فائز ہے کہ جو ناقدانِ گرامی شعر اور افسانے کی الگ بوطیقا کی بات کرتے ہیں وہ تنقید اور تخلیق کی بوطیقا ایک کیوں کر دیتے ہیں؟

اس تجزیاتی و توجیہی رویے نے جو سب سے بڑا ستم ڈھایا وہ یہ کہ ہم سے ہمارا تخلیقی لاشعور، اجتماعی لاشعور یا وجدان چھین لیا، اس میں کوئی شک نہیں کہ داستانوں دیو مالاؤں اور وجدان کے حمایتی دانش وروں نے اس کے دفاع کی بہت کوشش کی مگر سرسید، علی گڑھ تحریک، انگارے اور ترقی پسند تحریک نے جس طرح ہمارے رگ و ریشے میں جگہ بنالی ہے اس میں اب آپ چیختے چلاتے رہیئے، وہ رویے اپنا کام کرتے رہیں گے، اور جب تک وہ فعال رہیں گے ہمارا تخلیقی شعور کمزور ہوتا رہے گا، اشیأ و مظاہر کی تفہیم میں ہماری ترجیحات الٹا سفر کرتی رہیں گی۔ لہٰذا ادب کی مجموعی صورتِ حال اگر غیر اطمینان بخش ہے تو اس کے اسباب بھی آج کے لکھنے والوں کے یہاں تلاش کرنا بیکار ہے، یہ زہر بھی انہوں نے بویا جو اپنے عہد کے ادب کی صورتِ حال کو آج اطمینان بخش قرار دے رہے ہیں۔

اور آخری بات: غور کرنے کی ضرورت ہے کہ اردو ادب ہی کی صورتِ حال غیر اطمینان بخش ہے یا یہ پوری فیکلٹی اپنا اعتبار کھو رہی ہے! سنا ہے کہ کسی زمانے میں عالم و شاعر کا 'کریز' ہوا کرتا تھا، پھر "انقلابی" کریز کی صف میں آیا، پھر فلمی ہیرو کو کریز بنتے دیکھا اور اب تو کھلاڑی عہدِ حاضر کا کریز ہے۔ ادیب و شاعر سماج کا نکما فرد ہے، لوگ اپنے بچوں کو سائنس پڑھا کر ڈاکٹر انجینئر بنانا چاہتے ہیں اور اگر بیچارہ شامت کا مارا آرٹس میں گیا بھی تو اس کے خیر خواہ اس کو "ادب" کے علاوہ کچھ بھی لینے کا مشورہ دیتے ہیں۔ یہ تو دوسروں کی بات ہوئی۔ میں تعلیمی ادارے سے وابستہ ہوں، صبح سے شام تک اردو کے پروفیسران سے شرف ملاقات و گفتگو حاصل ہوتا رہتا ہے۔ قسم لے لیجئے جو ان کی گفتگو میں کبھی بھولے سے ادب و شعر بیچارہ داخل ہو پاتا ہو۔ بلکہ میں نے تو یہ منظر بھی دیکھا ہے کہ اگر کسی بیوقوف نے کہا کہ آج ایک غزل ہوئی ہے تو اگر بے تکلف

کلیگ موجود ہیں تو صاف کہہ دیا "یار بورمت کرو" اور اگر ذرا آگے پیچھے کا معاملہ ہے تو بطریقِ احسن اس بدبخت ذکر کا رُخ موڑ دیا۔ دو دو سال گذر جاتے ہیں ان یونیورسٹیوں میں ایک سیمینار نہیں، ایک مشاعرہ نہیں، ایک بزم افسانہ نہیں۔

کیا یہ ساری باتیں ادب کی صورتِ حال کو غیر اطمینان بخش بنانے کے لیے کافی نہیں ہیں؟

یونیورسٹی کے ذیل میں ادب پیشہ ہے

شہرت کے ذیل میں ادب ذریعہ ہے

دولت کے ذیل میں ادب چارہ ہے .... ہیہات، ہیہات!

لسانی صورتِ حال یہ ہے کہ اردو اب ہماری تمام ضروریات کی تکمیل ہی نہیں کرتی، یا تو قرآن کے توسط سے اب ہم تک پہنچتی ہے اور ہمارے لیے یا تو یہ وسیلہ نجات ہے یا گھر کے افراد کو خط لکھنے کا ذریعہ، ورنہ سیاسیات معاشیات تاریخ فلسفہ ہیئت کیمیا، نباتات و جمادات، حساب، اسپیس کرافٹ، ٹکنولوجی، میڈیکل سائنس، وغیرہ علوم پر اب اردو ہماری معاونت نہیں کر پاتی۔ تو ظاہر ہے کہ انور سجاد اور آصف فرخی جیسے لوگ شاذ و نادر ہی سامنے آئیں گے، اور آصف فرخی کا کبھی معاملہ یہ ہے کہ وہ اسلم فرخی کے بیٹے ہیں۔

دوئم یہ کہ ٹی وی نے ایک بالکل نئے چیلنج کے مقابل لاکر ہمیں کھڑا کر دیا ہے، اب پڑھنے والے لفظ سے زیادہ دیکھے جانے والے لفظ کی اہمیت ہو گئی، ظاہر ہے کہ یہاں راوی غائب ہو جاتا ہے اور ایکٹر رہ جاتا ہے اور راوی کا غائب ہونا THIRD PERSON کا غائب ہونا ہے اور تھرڈ پرسن کا غائب ہونا عینی شاہد کا غائب ہونا ہے، اور عینی شاہد کا غائب ہونا مصدق کا غائب ہونا ہے اور مصدق کا غائب ہونا صادق کا غائب ہونا ہے اور صادق کا غائب ہونا تجربے کی صداقت کا غائب ہونا ہے، اور تجربے کی صداقت کا غائب ہونا..... بات نکلے گی تو پھر دور تلک جائے گی۔

پس منظر ڈائرکٹر نے پیدا کیا الزام ایکٹر کے سر کیوں آرہا ہے؟

سماجی صورتِ حال کی تین سطحیں ہیں:

(۱) کوسموپولیٹین شہروں کی صورتِ حال

(۲) بی کلاس شہروں کی صورتِ حال

(۳) سی کلاس شہروں اور قصبات کی صورتِ حال

کوسموپولیٹین شہروں کی آج کی جو سب سے بڑی دین ہے وہ اس کا FASTNESS ہے 'زندگی اتنی تیز رو ہو گئی ہے کہ ہر آدمی بھاگ رہا ہے' اور اس ساری بھاگ دوڑ کا بنیادی سبب (۱) شکم پروری (۲) تلاشِ تحفظ (۳) آسائشِ بدنی (۴) اور حصولِ منصب ہے اور ان میں سے ایک کا بھی کوئی تعلق "ادبی رقیبے" سے نہیں ہے۔ از عالی جناب فلاں تا عزیزی فلاں ....

ع سب اسی زلف کے اسیر ہوئے

بی کلاس سٹی کا پرابلم دوسرا ہے' یہاں مسائل بھی الگ ہیں اور ترجیحات بھی الگ۔ سب سے پہلا مسئلہ یہاں OPPORTUNITY کا ہے۔ کوسموپولیٹین سٹی میں مواقع زیادہ ہیں' اس لیے وہاں کے لوگ PORTUNIST ہیں اور یہاں مواقع کم ہیں اس لیے یہاں کے لوگ OPPORTUNIST ہیں (دیکھئے مسائل کا رخ الگ ہے مگر نتیجہ ایک نکل رہا ہے) البتہ وہاں یہ موقع پرستی آسائشِ بدنی اور حصولِ منصب کے لیے ہے یہاں یہ "شکم پُری" کے لیے یعنی جہاں اے کلاس میں اصل مسئلہ "شکم پروری" ہے وہاں بی کلاس میں اصل مسئلہ "شکم پُری" ______ پھر بی کلاس سٹی میں پچھلے پچاس سالوں میں PRACTICE ORIENTED RELIGION کو آگے کیا گیا اور VALUE - BASED RELIGION کو پیچھے پھینکا گیا اس کے دو واضح نتائج برآمد ہوئے پہلا نتیجہ تو یہ نکلا کہ فقہ کی سپرسی ہو گئی اور فقہ کی سپرسی نے "فتوے" کو سرِ فہرست کر دیا اور تقویٰ اس کے ذیل میں آگیا۔ لہٰذا کوئی بے ایمان سے بے ایمان آدمی ٹوپی داڑھی کرتے پیجامے میں ملبوس ہو کر پانچ وقت کی نماز مسجد میں پابندی سے ادا کرتا رہے اور اسی کے ساتھ ساتھ دھوکا دھڑی کا سارا کاروبار بھی جاری رکھے رہے تو آپ کی مجال نہیں ہے کہ آپ اس کی ایمانداری پر حرف لاسکیں اس لیے فتوے کے مطابق مذکورہ شخص مسلمان صورت اور پابندِ صوم وصلوٰۃ ہے باقی معاملات اس کے اور اس کے خدا کے درمیان کا معاملہ ہیں، بندے کو اس پر اعتراض کرنے کا کوئی حق نہیں ______ دوئم یہ کہ کوئی گھٹیا سے گھٹیا اور جاہل سے جاہل شخص آپ کے کسی دانش ورانہ اور نابغانہ نکتے کو اسلام دشمن قرار دینے کا حق رکھتا ہے اور آئی بی اے پاس اردو کے کسی روزنامے میں خبریں بنانے والا اور خبریں جمع کرنے والا نہ صرف یہ کہ اپنے آپ کو صحافی کے منصب پر سرفراز کرنے کا حق رکھتا ہے بلکہ اسے اس کا بھی حق حاصل ہے کہ آپ کے اس دانش ورانہ اور نابغانہ نکتے کو بغیر سمجھے ہوئے "اسلام دشمن" لکھ مارے اور پھر اس کا مدیر آپ کو گالیاں بکے جانے والے ہر خط کو چھاپنے کا پابند ہے (کیونکہ وہ اگر نہیں چھاپے گا تو گویا وہ بھی اسلام دشمن ہے) اب آپ چیختے رہیئے چلّاتے رہیئے بیان پر بیان دیتے رہیئے کہ آپ نے یہ نہیں کہا' آپ کا یہ منشا نہیں تھا وغیرہ وغیرہ۔

آپ کے خلاف تحریک جاری رہے گی۔ یہ بی کلاس کا نیا منظر نامہ ہے۔

اور پھر یہ بھی کہ آپ سے دن بھر میں اگر بیس ملنے والے آئیں گے تو ان میں سے پانچ تبلیغی جماعت کے ہوں گے، پانچ جماعتِ اسلامی کے، دو بریلوی جماعت کے ہوں گے اور دو نہایت جاہل قسم کے عنبی خانقاہی تین چار جاہل قسم کے پروفیسر، ایک دو رشتہ دار شاید ایک دو شاعر ادیب مگر ان میں سے ہر آدمی قومی اور بین الاقوامی صورتِ حال پر گفتگو فرمائے گا، مذہب پر تقریر جھاڑے گا، کسی کاپی کی سفارش کے لیے آیا ہوگا، کسی پروفیسر کی شکایت کرنے آیا ہوگا، کسی عرس یا سیرت کے جلسے کے لیے چندہ اور دعوت لینے دینے آیا ہوگا، ایک وہ جو ایک دو شاعر ادیب آئیں گے وہ بتائیں گے کہ فلاں پرچہ آیا ہے اور پوچھیں گے کہ آپ کے پاس کون کون رسالہ آیا اور اگر ذرا اونچے قسم کے ہیں تو مطلع فرمائیں گے کہ ابھی فلاں سیمینار میں ہم نے یہ کہا اور فلاں کو یوں رپیٹ اور فلاں کو دبوچا وغیرہ وغیرہ۔

اور دن بھر کے بعد آپ دن بھر کے "حاصل" کا حساب کیجئے گا تو معلوم ہوا کہ کاگ نہ جفت کھکھا۔

سی کلاس شہروں اور قصبات کے مسائل اور بھی مختلف ہیں، وہاں زندگی ٹھہری ہوئی نہیں بلکہ ٹھٹھری ہوئی ہے، ٹھہرا ہوا پانی سڑ جاتا ہے، پانی سڑنے کا یہ خطرہ ان علاقوں کی صلاحیتوں کے ساتھ ہمیشہ لگا رہتا ہے۔ یہاں نئی بات "بدعت" اور "فیشن" ہے، اور ان علاقوں کے کچھ خاص محاورے ہیں مثلاً "ہنس چلا مور کی چال اپنی چال بھی بھول گیا، بوڑھی گھوڑی لال لگام، نئی نویلی ڈومنی گائے تال بے تال، وابستہ رہ شجر سے امیدِ بہار رکھ، پردیس کی باقر خانی سے دیس کی سوکھی روٹی بھلی، جنگل میں مور ناچا کس نے دیکھا، خطائے بزرگاں گرفتن خطا است، بے ادب بے نصیب با ادب بانصیب، یک در گیر و محکم گیر، قطب از جا نمی جنبد وغیرہ۔

سارے محاورے اور ضرب الامثال گھوم پھر کر اسی بنیادی رویے کے عکاس ہیں کہ زندگی جس ڈھرے پہ چل رہی ہے چلتی رہے۔ یہاں تنوع کفر ہے، فکر میں بھی اور اسلوب میں بھی۔

یہ خالص ہندستانی اور آریائی عمل ہے جسے وزیر آغا صاحب "زمین سے جڑے رہنے کا عمل" قرار دے کر ایک ضخیم کتاب اردو شاعری کا مزاج لکھ چکے ہیں۔

لہٰذا یہ صورتِ حال بھی آج کے آدمی کی پیدا کی ہوئی نہیں ہے۔

سیاسی صورتِ حال آپ کے سامنے ہے، دیگر تمام پہلوؤں سے اگر صرفِ نظر بھی کیا جائے تو سیاست کے ایک "انداز" نے تو کم از کم پوری سوسائٹی پر اثر مرتب کیا، یعنی PRESSURE POLITICS ہر آدمی

اب یہ محسوس کرنے لگا ہے کہ "زبردستی" ہی سے مراد حاصل ہو سکتی ہے، نتیجہ یہ ہے کہ زبردستوں کی بن آئی ہے لہٰذا اب "طاقت" ہی حق ہے۔ حق کے طاقت ہونے کا تصور کوسوں پیچھے چھوٹ گیا ــــــ پس ادب والے لوگ بھی طاقت بنانے کے چکر میں مصروف ہیں، ظاہر ہے طاقت کے سلسلے میں نمبرس گوتو بڑا اہم مقام حاصل ہے، سو جس کے پاس جتنے زیادہ مدّاح اور قصیدہ گو وہ اتنا بڑا ادیب۔ تو اب اس میں معیار کی پرواہ کون کرے؟

اور ادبی صورتِ حال کے بارے میں کچھ گفتگو "سوغات" ۹۲ء کے مشمولات کے حوالے سے بھی کی جا سکتی ہے ــ "سوغات" پہلی کتاب ــ "ایک گفتگو" کے عنوان سے جو مذاکرہ ہے اس میں "صف بندی" کی بات کی گئی ہے۔

محمود ایاز صاحب! اسی صف بندی نے تو سارا کباڑا کیا۔ ترقی پسندوں نے ایک صف بنائی، ۱۹۶۰ء کے بعد دوسری صف بنی، ۱۹۸۰ء کے بعد ایک اور نئی صف سامنے آئی، اور اس میں کے جتنے HANDICAPPED تھے وہ تیسری آواز پہ دوڑ سے۔

غیر معیاری ادب پیدا کرنے میں کیا ان صف بندیوں نے کوئی کم حصہ لیا ہے؟ اور اگر عرفان بھائی صف بندی ضروری ہی سمجھتے ہیں تو صف بندی کیا لام بندی کر دیں مگر خدا کے لیے اس صف سے سلام بن رزاق اور انور خاں کو کنارے مت کیجیئے ورنہ ہمارا "دستہ" بہت کم زور رہے گا۔

اور جہاں تک ناچیز کا معاملہ ہے تو مجھے جنگِ صفین کے وہ بزرگ بہت پسند ہیں جو دن بھر امیر المومنین علیؓ کی طرف سے جنگ کرتے تھے اور رات میں جناب معاویہؓ کے دستر خوان پر پائے جاتے تھے، لوگوں نے پوچھا "حضرت یہ کیا حرکت ہے؟ جنگ تو آپ امیر المومنین کی طرف سے لڑتے ہیں اور رات میں معاویہ کے پاس چلے جاتے ہیں تو انہوں نے بہت اطمینان سے جواب دیا کہ "مجھے تو جنگ علیؓ کے ساتھ رہ کر ہی لڑنے میں مزہ آتا ہے اور کھانا معاویہؓ کے ساتھ ہی کھانے میں مزا ملتا ہے۔"

بہر حال! مذکورہ بالا تفصیلات کے ذریعہ کہنا یہ چاہتا ہوں کہ "ادبی معیار" کوئی مجرد شئے نہیں ہے، ادب اور اس کا معیار دونوں آدمی اور زندگی سے متاثر ہوتا ہے، جس معاشرے میں مذکورہ بالا صورتِ حال، مذکورہ بالا متضاد صورتِ حال موجود رہے گی وہاں ادبی معیارات کا وہی حشر ہوگا جو ہو رہا ہے۔

جب زندگی میں ویلن ہیرو بن گیا تو ادب میں "ٹٹ پونجیا" سرمایۂ افتخار کیوں نہیں بنے گا؟ ضرورت ہے کہ ہم اپنی زندگی اور اپنے جینے کے رویّوں پر غور کریں ______

ایک کج بنیاد پہ ایک کج عمارت ہی تعمیر ہوتی ہے

بنیاد کی درستگی پہلا مرحلہ ہے اور یہ درستگی ہمہ جہتی توجّہ مانگتی ہے ______

ایسا لگتا ہے کہ یہاں سے اب میں اخلاقیات کے کوچے میں داخل ہو رہا ہوں اس لیے بس!

ویسے اعلیٰ ادب کے لیے اعلیٰ ذہن کی ضرورت ہے اور اعلیٰ ذہن ہمیشہ "مدار سے باہر" کا ذہن ہوتا ہے، دنیا کا منظر نامہ جتنی تیزی سے "بنیاد پسند" ہوتا جا رہا ہے اس میں "مدار کے اندر" رہنا مقدر ہے۔ اسی کو کولہو کا بیل بھی کہتے ہیں۔

اور بہت کچھ لکھنے کو جی چاہتا ہے لیکن آپ کی "فرصت کا زیاں" ہوگا۔ اس خیال سے اب ختم کرتا ہوں۔

مشمولات پہ گفتگو تو رہ ہی گئی مگر مشمولات پر گفتگو کا مطلب ہے مزید پانچ، دس صفحات ویسے یہاں "امروز فردا" میں "سوغات ۲" پہ گفتگو ہونے والی ہے، باقی بھڑاس وہیں نکلے گی۔"

حسین الحق۔

---

۱۵ رمئی ۹۲ء

"اداریے "نقشِ اوّل" میں آپ نے ادبی تخلیق کے معیار کا جو سوال اٹھایا ہے اسے یقیناً ہند و پاک میں اردو ادب کی تخلیقی رفتار و معیار سے متقابل کیا جا سکتا ہے لیکن "سوغات" کے قاری کو "سوغات" میں شامل تخلیقات اور متعدد دیگر ادبی رسائل میں شائع ہونے والی تخلیقات کے معیار میں واضح فرق نظر آئے گا۔ دوسرے تیسرے درجے کی چیزیں تو ہمیشہ سے لکھی جاتی رہی ہیں پھر کیا ضروری ہے کہ ان کی کثرت میں ہم اپنے مقررہ معیار کو قربان کریں جبکہ یہ معیار سیرچے کی شناخت بن چکا ہو۔

آپ کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ لکھنے پڑھنے والوں کے ذہن میں (ادبی تخلیق کے ادنیٰ و اعلیٰ معیار کے) اس فرق کو برقرار رکھنے کی سعی جاری رکھنی چاہیے اور ایک مدیر اپنے رسالے میں اپنے مقررہ معیار کے مطابق تخلیقات شائع کرکے اس خیال پر عمل پیرا نظر آتا ہے ("سوغات" کی مثال سامنے ہے)۔

نئے اور پرانے زمانے کے اعلیٰ ادب اور اس کی بازیافت وغیرہ کے مسائل پہ بحث کی خاصی گنجائش

ہے مگر آپ نے اپنے خیالات کم سے کم الفاظ میں نہایت سادگی سے بیان کر دیئے ہیں۔ اس تعلق سے آپ نے رائے مانگی ہے قارئین کی کہ "سوغات" میں شامل چند چیزیں یعنی مشتاق احمد یوسفی پر آل احمد سرور، عصمت پر پطرس، منٹو پر وزیر آغا، "توبتہ النصوح" پر آصف فرخی، قرۃ العین حیدر پر شمیم احمد، شعر شور انگیز، پر ابوالکلام قاسمی اور فرخی پر قمر احسن کی تحریریں، کیا اعلیٰ ادب اور اعلیٰ ادبی معیار کی کی بازیافت کے تصور پر پورا اترتی ہیں!

اداریے کے اختتام پر آپ کہتے ہیں کہ یہ تو ایسے مضامین ہیں (پطرس اور حالی کے) جن کو غور و فکر سے پڑھیں تو آج کے لکھنے والے ان سے اپنی تربیت کا بھی کام لے سکتے ہیں۔ اس کے بعد اداریے کی تمہید پر دوبارہ نظر ڈالیں تو دوسرے درجے کی تخلیق کرنے والوں کی "خود اطمینانی کا دور دورہ" اس تربیت میں آڑے آتا ہے یعنی میدان ادب کے مقلدین کے شور شرابے میں آپ کی آواز آپ کے اداریے تک محدود رہ جاتی ہے۔

"کچھ عصمت چغتائی کے بارے میں" (پطرس) نہ صرف عصمت کے فن پر مخصوص تنقیدی اشارات کا بلکہ جس زمانے میں یہ مضمون اور عصمت کے یہ افسانے لکھے گئے ہیں، اس زمانے کے فکشن اور اس کی تنقید پر دوٹوک خیالات کا پُر خلوص اظہار ہے۔ پطرس نے ہمعصر اردو افسانے اور اس کی تنقید کے اسالیب اور طریق کار پر نہایت واضح انداز میں بحث کی اور مختلف آراء کی موجودگی میں عصمت کا صحیح مقام متعین کیا ہے، وہ مقام کہ جس پر وہ تادم مرگ فائز رہیں۔

"منٹو کے افسانوں میں عورت" (وزیر آغا) مضمون نگار کے آرکی ٹائپل اور ذہن العلومی تنقیدی اسلوب میں لکھا گیا مقالہ ہے جس میں دہرائے گئے موضوع کو فاضل مضمون نگار نے پروٹوٹائپ، آزادیٔ نسواں کی تحریک کا لی روپ، متوازی ریاست (جنسی سیاست کے پس منظر میں)، بھتی پوجا، مادری اور پدری نظام، کردار کی ظاہری اور معنی ساختیں اور یک زمانی اور دو زمانی رویے وغیرہ اصطلاحات اور علمی تصورات کے تناظر میں (بعض مقامات پر) عصمت اور منٹو کے نسوانی کرداروں کے تقابل میں پیش کیا ہے، اور اس کا نتیجہ منٹو کی نسوانی کردار نگاری کی محتمل الضدین صورت میں ظاہر ہوتا ہے کہ جو آزاد منش، باغی اور کچھ کر گزرنے والی عورت منٹو اپنے افسانوں میں پیش کرنا چاہتا تھا، اس کی بجائے اس کے نسوانی کردار معصوم، مظلوم، ماماتا بھرے اور بھتی پوجا کے خواہش مند ظاہر ہوتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے ناولوں "گردشِ رنگِ چمن" اور "چاندنی بیگم" پر ایک طرفہ طبع آزمائی ، یعنی شمیم احمد کا مضمون "قرۃ العین حیدر کے دو اور نئے ناول" غالباً پہلا تنقیدی اقدام ہے جو ان کی اشاعت کے عرصہ بعد سامنے آیا ہے۔ آپ نے اپنے اداریے میں لکھا ہے کہ یہ مضمون ان ناولوں کی فنی حیثیت سے زیادہ بحث نہیں کرتا بلکہ تہذیبی زاویۂ نظر اور تاریخ کے طبقاتی مطالعے تک محدود ہے تو آپ کا یہ خیال کچھ غلط تو نہیں مگر ہماری تنقید نے جس طرح اقبال کو محض اسلامی فلسفی کا مقام دے رکھا ہے اسی طرح قرۃ العین حیدر پر بھی بالعموم تاریخی اور تہذیبی زاویوں ہی سے لکھتے رہنا ایک قسم کی روایت بن گیا ہے جس کی عمدہ مثال شمیم احمد کے اس مضمون کو بھی سمجھنا چاہیے۔ ویسے اداریے میں آپ کے نکات اس مطالعے کے متقاضی ہیں کہ ناول نگاری کے فن کے پس منظر میں بھی محترمہ مصنفہ کا مطالعہ کیا جائے (شمیم احمد کے مضمون میں ایسے چند مقامات آتے ضرور ہیں)

"شعر شور انگیز" (ابوالکلام قاسمی) "شعر شور انگیز" (شمس الرحمٰن فاروقی) پر اچھا تبصرہ ہے اور کافی توجہ سے لکھا گیا ہے۔

"قومی ادب" پر صلاح الدین محمود کے خیالات قوم ، ملت ، اسلام اور ہند پاک مشترکہ تہذیب کے موضوعات پر محیط ہیں اور اکثر اصحاب اس موضوع پر پہلے بھی لکھ چکے ہیں۔ ان میں جو انتہا پسند ہیں وہ صرف ہندستانی تہذیب یا صرف پاکستانی تہذیب کے نمائندے بن جاتے ہیں ، بہت کم ایسے ہیں ، وزیر آغا ، انتظار حسین اور صلاح الدین محمود وغیرہ کی طرح جو وید اور قرآن ، گنگا اور فرات ، الف لیلہ اور بیتال کتھا ، رابعہ بصری اور میرا بائی وغیرہ وغیرہ کے تہذیبی اور انسانی عوامل کے باہم دیگر ادغام اور انضمام پر زور دیتے اور بقائے باہمی کے حامل ہیں۔ اس مقالے میں صلاح الدین محمود نے (شاعرانہ طور پر سہی) مسلمان فنکاروں کو ایک راہ سجھانے کی کوشش کی ہے لیکن آپ بتائیں کہ یہ راہ کہاں تک قابلِ عمل ہے اور کیا ایسا پلیٹ فارم ہندو پاک میں موجود اور سرگرمِ عمل نہیں؟ اس پلیٹ فارم سے آنے والی آوازوں پر کتنے کان لگے ہوئے ہیں ، یہاں بھی اور وہاں بھی؟ (آپ کے یعنی مدیر "سوغات" کے ذہن کی عکاسی اس تعلق سے کیا صفحہ ۸۳ پر دیئے گئے اقتباس سے ہوتی ہے "اسلام طبیعت کی آنچ کو نہیں روکتا"؟ یا پھر آپ "گردشِ رنگِ چمن" کے صوفی صاحب کے بیان کو ناول ہی میں کافی سمجھتے ، اور قرۃ العین حیدر کی طرح دور کے تماشائی رہیں؟)

"سائل" (جمیل الدین عالی) ایک عمدہ سوانحی خاکہ ہے۔

"سوغات" کی پہلی کتاب پر شمس الرحمٰن فاروقی ، نیر مسعود اور عرفان صدیقی کی گفتگو "سوغات"

کے تاریخی سفر کے تسلسل کا بیان بن گئی ہے جس میں نہ صرف "سوغات" بلکہ اس کے مدیر کی شخصیت اور ادبی حیثیت پر
بھی تعارفی مباحث آگئے ہیں۔ ویسے "سوغات" کی پہلی اشاعت پر اس گفتگو میں شامل تبصرے سے بہتر قارئین کے
وہ تبصرے ہیں جو "بازگشت" میں شائع کیے گئے ہیں۔ قارئین کے تبصرے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے مضمون
"فیض کو کیسے نہ پڑھیں" (مطبوعہ "سوغات" ۱) پر بھی خاصے کی چیزیں ہیں جن میں سے بعض کی آرا محض
اصطلاحوں سے کھیلنے کے مترادف کہی جا سکتی ہیں اور بعض در اصل نہیں جانتے کہ ساختیات اور پس ساختیات کن چڑیوں
کے نام ہیں۔ ادبی تخلیق کی تفہیم و تشریح، اگرچہ یہ عمل واقعی اس کے لیے ضروری ہے، بالعموم تنقید کے ادبی اصولوں کے
تناظر میں کوئی کمی کی جاتی ہے لیکن ناگزیر صورتوں میں ادبی تنقید کو بعض غیر ادبی اصولوں کی طرف بھی رجوع کرنا پڑتا ہے اور وہ فلسفہ و نفسیات سے
لیکر معاشیات، سماجیات اور لسانیات وغیرہ تک اپنی کارکردگی کو وسیع کرتی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ کا مضمون ادبی تخلیق کو اسلوبیات اور معنیات وغیرہ کے تناظر میں سمجھنے کی کوشش ہے
(چونکہ ان کا یہ مقالہ ان کی کسی کتاب کا حصہ ہے اس لیے ساختیات اور پس ساختیات کا تعارف کتاب میں کسی مقام
پر ضرور ہوگا، اس مقالے میں کہیں نہیں) جسے ادبی تنقید کو ایک مخصوص نظری اور علمی زاویے سے دیکھنے کی مثال کہا
جا سکتا ہے اور ایسی کوششیں یقیناً اردو ادب کی ترقی اور بقاء کے لیے ضروری ہیں۔

بلراج کومل کی نظم "جواز" پر تینوں تبصرے وزیر آغا، اختر الایمان اور محمود ایاز کے مزے دار ہیں۔

بلراج کومل ہی کا مضمون "اعتراف" "سوغات" (کتاب اول) کے اداریے سے کچھ باتیں لے کر
اردو شاعری کی زوال کی صورت حال پر ایک کمزور مضمون ہے اور کسی طرح نہیں کھلتا کہ اداریے کے اقتباس سے
ماخوذ نتائج کس طرح فاضل مضمون نگار کے اعتراف کی بنیاد بنتے ہیں۔ اس اقتباس کے بغیر اگر یہ مضمون لکھا جاتا تو
شاید اپنے تضادات کے باوجود اس کی اپنی ایک حیثیت ہوتی

"آبِ گم ـــ ایک تاثر" (آل احمد سرور) مشتاق احمد یوسفی کے فن کے تناظر میں مزاح،
طنز اور ظرافت کی تفسیر و تشریح ہے۔

آصف فرخی کے افسانے، ان کے مضامین اور ان سے نیر مسعود اور انیس اشفاق کی گفتگو "سوغات"
۲ کا حاصل غزل حصہ ہے اور فرخی کے فن پر قمر احسن کے مضمون کو بھی اس حاصل کا ایک جز کہنا مناسب ہے۔

تبصرے اس شمارے کے مفصل اور تجزیاتی ہونے کے سبب بڑی حد تک تنقید کی ذیل میں آجاتے
ہیں۔

بلراج کومل نے اپنے مضمون "اعتراف" میں اردو شاعری کی زوال پذیری کا جائزہ لیتے ہوئے

کہا ہے کہ نئی غزل کی روایت زوال کا شکار ہے جبکہ نئی نظم کے شعبے میں ایسی کوئی صورت حال نہیں پائی جاتی
"سوغات" کے زیرِ نظر شمارے میں شامل شعری تخلیقات کومل جی کے مفروضے کو قطعی الٹ دینے والی ہیں۔
ان میں شان الحق حقی کی غزل کے علاوہ (جو کومل جی کی زوال پذیر غزل کی نمائندہ ہے) کسی شاعر کی غزل پر
زوال کے آثار نظر نہیں آتے، البتہ شفیق فاطمہ شعریٰ، قاضی سلیم اور صلاح الدین پرویز کی نظموں کے علاوہ
تقریباً تمام شاعروں کی نظمیں کومل جی کے دریافتہ وصف کی حامل ہیں۔ صلاح الدین محمود کی نظمیں ان کے نجی لسانی
تشکیل کے اصول کی پابند نظر آتی ہیں اور اقبال کرشن کی نظم "خدا کا التوا" کے مواد پر بہت کچھ کہا جا سکتا
ہے لیکن چونکہ آپ (شاعر موصوف) عرصۂ حشر میں خدا کے مطلق انصاف کا مشاہدہ کرنے کے بعد ہی اس کے
وجود کو تسلیم کرنے کی ٹھان چکے ہیں تو آپ کے آگے بین بجانا بے سود ہی ہوگا۔"

سلیم شہزاد

یکم جولائی ۹۲ء

"سوغات" میں سب سے پہلے پطرس کا مضمون پڑھا۔ جب یہ "ساقی" میں چھپا تھا
تو میں نے پڑھا تھا۔ دھندلا سا خیال ہے کہ "ساقی" میں اس مضمون کے ساتھ بخاری کی تصویر بھی چھپی تھی، اس
زمانے میں "ساقی" کے صفحات نے میری نظموں کو جگہ دینا شروع کر دی تھی۔ ابوالکلام قاسمی کا مضمون "شعرِ شور انگیز"
کے کسی حد تک تفصیلی مطالعے کی کوشش ہے۔ مطالعہ نہیں، کوشش، اس وجہ سے کہ زاویہ بہت چھوٹا ہے۔ میں یہ
نہیں کہتا کہ ناقد کا رویّہ معاندانہ ہونا چاہیے۔ معاندانہ رویّہ منفی ہوتا ہے۔ توصیفی رویّہ بھی کچھ بہت زیادہ مثبت
نہیں ہوتا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ایک اہم کام کیا ہے۔ ان کی محنت کی داد اسی وقت دی جا سکتی ہے جب ہر
جہت سے کتاب کی دونوں جلدوں کا جائزہ لیا جائے (تیسری جلد ابھی شائع ہونا ہے)۔ قاسمی اس کے اہل ہیں،
اور ایسا کر سکتے تھے، انہوں نے ایسا کیا نہیں۔ وہ جسے آہنگِ میر یا بحرِ میر کہا جاتا ہے (سولہ رکنی متقارب
اثرم، مقبوض محذوف/مقصور) اس کے تعین میں شمس الرحمٰن فاروقی سے افسوسناک تسامح ہوا ہے۔ یہ آہنگ
شاہ مبارک آبرو کے یہاں بھی ہے۔ اس کی شناخت میں (میر کے سلسلے میں) گیان چند جین سے بھی تسامح ہوا تھا۔
میں نے اس کے بارے میں کسی قدر تفصیل سے لکھا، اور یہ مضمون پچھلے سال فروری میں دلّی کے ایک ماہنامے میں شائع
ہوا تھا۔ شعرِ شور انگیز میں اس موضوع پر ایک باب ہے، لیکن قاسمی نے اسے پرکھنے کی کوشش نہیں کی۔ آہنگ

کو سمجھے بغیر، اور صحیح آہنگ میں پڑھے بغیر شعر کی نہ تو تفہیم ممکن ہے، اور نہ تنقید۔ اُن لوگوں کے لیے تو اور بھی نہ اکتیں ہیں، جن کا نظریہ یہ ہے کہ آہنگ معنی کا جزو ہے، اور معنی کے رکھوے آہنگ سے پھوٹتے ہیں۔ اس عہد کے غالب کے مرتبین نے اپنے نسخوں میں غالب کے شعر ساقط الوزن لکھے ہیں، اور مقتدر اقبال شناس آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر پلک جھپکائے بغیر غلط اضافتوں کے ساتھ اقبال کے شعر سمیناروں میں پڑھتے ہیں۔ شعر میں نئے معنی کے امکانات پر غور کرنے سے زیادہ اہم اندیشہ یہ ہے کہ میر شناسوں کی ایک برساتی نسل پیدا ہو گی، جو کلامِ میر کے بجائے شعرِ شور انگیز سے استفادہ کرے گی، اور اپنے مضامین سے طلبہ کو استفادہ کرائے گی۔ ظاہر ہے شمس الرحمٰن فاروقی اس کے لیے اس طرح ذمے دار نہیں ہوں گے، جس طرح اردو ادب کو ساختیات/پس ساختیات کی اذیت میں مبتلا کرنے والے۔ وہاب اشرفی اور نارنگ کو ساختیات ایک ساتھ ہی ہوئی تھی (وہاب کو اگر کچھ پہلے نہیں تو) غالب انسٹی ٹیوٹ کے ایک سمینار میں، پچھلے سال، وہاب نے ۴۵ منٹ کا ایک مقالہ پڑھا جس میں JACQUES DERRIDA، DANNY ANDERSON، IMRE SALUSINSZKY، BARBARA JOHNSON اور G. DOUGLAS ATKINS وغیرہ کے خیالات سے استفادہ کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا کہ کلامِ غالب کے مفاہیم بند نہیں کھلے ہوئے ہیں، اور ساختیات کی روشنی میں نئے مفاہیم سامنے آئیں گے۔ ایک مخلص اور بزرگ دوست نے جو مجلسِ صدارت کے رکن تھے چشم و ابرو سے اشارہ کیا۔ جو صاحب نظامت کر رہے تھے انہوں نے مجھے اظہارِ خیال کے لیے طلب کیا۔ میرے پاس کہنے کو تھا ہی کیا، بہر کیف تعمیلِ حکم میں گیا، اور عرض کیا کہ مقالہ میرے سر پر سے گذر گیا ہے، کیونکہ اس میں کلامِ غالب سے ایک بھی مثال نہیں دی گئی ہے۔ میں فاضل مقالہ نگار سے گذارش کرنا چاہتا ہوں کہ غالب کے کوئی چار مشکل اور چار آسان شعروں کے نئے مفاہیم اس نظریے کی روشنی میں بیان فرمائیں، جسے وہ اور کچھ اور فاضل نقاد ساختیات کہتے ہیں۔ فاضل مقالہ نگار نے معذوری کا اظہار کیا کہ وہ ایسا نہیں کر سکتے۔ گذارش کی گئی کہ غالب کے صرف ایک شعر، کسی بھی شعر کی ساختیاتی تفہیم و تشریح کی جائے۔ موصوف نے پھر معذوری کا اظہار فرمایا۔ اور بات وہیں ختم ہو گئی۔ ہمارے یہاں اب ساختیات، پس ساختیات اور ردِ تشکیل وغیرہ وغیرہ درآمد کرنے پر کچھ لوگ تلے ہوئے ہیں۔ کچھ لوگ ترجمہ کر کے، اور اکثر نادرست ترجمہ کر کے اردو میں چلانے کی کوشش کرتے ہیں۔ STRUCTURALISM کا تعلق دراصل توضیحی لسانیات کے دو حصوں سے ہے۔ نحویات یعنی SYNTAX اور معنیات یعنی SEMANTICS سے۔ ستم ظریفوں نے (بلکہ صرف ظریفوں نے) لسانیات کی یہ اترن ادبی تنقید کو پہنانے کی کوشش میں اشکال اور ابہام کے سلمے ستارے اس میں

جانچنے کی کوشش کی کہ علم یا معنی کٹی ہوئی پتنگ کی طرح ہیں، بے مرکز ہیں، عدم قطعیت کا شکار ہیں کیونکہ یہ پروردہ ہیں زبان کی پُراِفتراق اور مبنی بر تضاد ماہیت اور نوعیت کے۔ اور یہ کہ معنی مسلسل گردش میں رہتا ہے، التوا میں رہنا اس کی تقدیر ہے۔ یعنی معنی و مفہوم بے اصل، بے حقیقت ہیں۔ یہ ہے لبِ لباب جناب دریدا کے نظریے کا، جس کے سب سے بڑے علمبردار گوپی چند نارنگ ہیں۔ یہ دریدا فکری اردو کو راس نہیں۔ ایڈیٹر "سوغات" کو نارنگ نے جو خط نظیر صدیقی کے مضمون کے بارے میں لکھا ہے، ص ۱۶۰-۱۶۱ سے یہ جملے بڑے معنی خیز ہیں، اگرچہ معنی التوا ہی میں ہوں گے:-

"اس اللہ کے نیک بندے نے (اللہ کے اس نیک بندے نے نہیں!) صاف صاف دو جگہ لکھا ہے کہ ساختیات اس کی سمجھ سے باہر ہے، اور وہ صرف ایک کتاب کو سامنے رکھ کر مضمون لکھ رہا ہے۔ آپ نے اس مضمون پر صاد کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ مضمون بھی ویسا ہی ہے، جیسا (کذا؟) اس موضوع پر دوسرے مضمون چھپتے رہتے ہیں فیضی کا مصرعہ یاد آتا ہے "سخن فہمیٔ عالمِ بالا معلوم شد"!

یہ مصرعہ ہے؟ آہنگ، شعر کی جمالیات کا حصّہ ہے، اور شعر کی "ساختیات" کا بھی۔ نارنگ کو شعر کی جمالیات سے کتنا مس ہے، یہ ہر وہ اردو والا جانتا ہے، جو کلام موزوں اور نثر کے فرق سے واقف ہے، اس پر بھی وہ ساختیات کے منقولات کے ترجمے، بقولِ خود "ایجادِ بندہ" کے اضافے کے بغیر کرکے، اردو شاعری کو تنقید کے نئے شیشوں میں اتارنا چاہیں تو کون دم مار سکتا ہے!

اقبال کرشن کا خط نہ بھی پڑھتا تو "سوغات" کے پہلے شمارے کی فرمائش کرتا۔ اگر کوئی کاپی ہو، تو بھجوا دو۔"

تمہارا

کمال احمد صدیقی

---

۲ جولائی ۱۹۹۲ء

"میرے خیال میں نارنگ کا یہ مضمون NON-ISSUE ہے۔ اور اس پرچوں میں "سوغات" کے شایانِ شان نہیں۔ وہ نظم بھی عام سی ہے جس کے مفہوم سے ادب کا معمولی طالب علم اور عام قاری بھی واقف ہے۔ اگر فیض ہی کی کسی زیادہ معنویت کی حامل نظم مثلاً... "تیری سمندر آنکھوں میں..." یا "یہ رات اس درد کا شجر ہے"

یا ''روشنیوں کے شہر'' وغیرہ کا تجزیہ کیا جاتا تو ایک بات بنتی تھی، دوسری بات یہ ہے معتبر تنقید کلی ہوتی ہے۔ اور شاعری کے اپنے پس منظر میں کسی ایک نظریہ کی اطلاقی تنقید یک طرفہ ہی ہو سکتی ہے۔ زیادہ سے زیادہ ..... اگر نظریاتی تنقید ہی نقاد کا مطمحِ نظر ہو تو پھر ترقی پسند تنقید یا مارکسی تنقید پر پچھلے تیس سال سے حملے کیوں ہو رہے ہیں؛ مختلف نظریہ ہائے تنقید تو نقاد کا ذہنی تناظر ہوتے ہیں، اس کا موقف نہیں۔ مختلف نقادوں کے مباحث سے بھی یہ بات سامنے آئی کہ نارنگ کا یہ تجزیہ (یا تنقید؟) تحصیلِ حاصل ہے۔ اس سلسلے میں وزیر آغا، شمیم حنفی، اور قمر رئیس نے بعض اچھے نکتے پیدا کیے ہیں۔ ان حضرات کی کئی باتوں سے مجھے کلی اتفاق ہے۔

اس سنجیدہ اور معیاری جریدے کے صفحات پر ادبی مباحث کا یہ سلسلہ بہت مفید اور معنی خیز ہو سکتا ہے جسکی ابتداء آپ نے کی ہے۔ بشرطیکہ وہ ISSUES اہم ہوں۔ اس وقت اردو۔ ادبی و سیاسی مسائل سے دوچار ہے۔ اردو والوں نے فن کو تجارت، اور ادب کو اقتدار کا ذریعہ بنا لیا ہے۔ اکادمیوں اور سیاسی اداروں نے فروغِ اردو کے نام پر سیاسی دکانیں کھول لی ہیں۔ گروہ بندی عام ہے۔ فنکار کی ادبی حیثیت کوئی معنی نہیں رکھتی اگر اس کے ہاتھ میں اقتدار کی کنجی نہ ہو، اردو کا دیس نکالا ممکن ہوتا جا رہا ہے۔ ایسے ہی خارجی اسباب کی بنا پر شعر و ادب کا معیار گر رہا ہے۔ اگر اچھا ادب خال خال تخلیق ہوتا بھی ہے تو اسی غبار میں دب جاتا ہے۔ اس طرح کے ' BURNING مسائل پر مباحث کا آغاز کیجئے۔ ''تحریری سمینار'' کیجئے۔ اہلِ قلم کو دعوتِ فکر دیجئے۔ (بلکہ دعوتِ سرزنشِ ضمیر بھی دیجئے) کہ یہ اردو زبان و ادب کے لیے لمحۂ فکریہ ہے۔

''سوغات'' کی پہلی کتاب پر ایک گفتگو'' البتہ ایک معنی خیز بحث ہے جس کی نمایاں طور پر ادبی حیثیت ہے۔ اب رہا پس ساختیات اور ردِ تشکیل وغیرہ کا مسئلہ۔ میں اس کے بخیے ادھیڑنے کی کوشش نہیں کروں گی کہ یہ نہ میرا مقصد ہے نہ یہ نظریہ میرا SPECIALIZATION البتہ چند موٹی باتیں زیرِ بحث لا کر اہلِ نظر سے یہ سوال کروں گی کہ ہم اہلِ مشرق (خصوصاً اردو والے) مغرب کے فیشن زدہ فارمولوں، نامانوس اصطلاحوں، اور گنجلک نظریوں سے آخر کیوں مرعوب ہوں؟ رولاں بارتھ اور دریدا سے پہلے بھی مشرق میں اہلِ نظر گذرے ہیں۔

ردِ تشکیل کے بنیادی نکات کی اہمیت آخر ہے کیا؟ یا ان میں کون سی نئی اور چونکا دینے والی بات ہے؟ متن اور قاری (یا قرأت) کے مسئلے کو لیجئے۔ اردو ادبیات میں متن کی اہمیت تو ہمیشہ ہی رہی ہے ورنہ میر و غالب کی وہ سینکڑوں شرحیں کس حساب میں رہیں گی؟ لیکن متن '' TEXT '' سے '' CONTEXT '' کو کلیتاً علاحدہ

کرنے میں کیا حکمت ہے؟ CONTEXT، تناظر یا پس منظر تو زمانی، مکانی اور انفرادی معنویت کا سرچشمہ ہے۔ زمانی تناظر نکال دیجیے۔ تو کیا ہم ولی دکنی اور ن م راشد کی شاعری کی تنقید کے لیے ایک ہی پیمانہ روا رکھیں گے۔ اس صورت میں کیا ولی دکنی کی شاعری سے انصاف کرنا ممکن ہے؟ ردِ تشکیل والے "شاعر کے عندیے" اور "انفرادی تناظر" سے بھی سروکار رکھنا گناہ سمجھتے ہیں؟ مانا کہ اچھی شاعری میں شعر کی معنویت اکثر شاعر کے خیال سے آگے نکل جاتی ہے۔ لیکن اس میں دو باتیں محلِّ نظر ہیں۔ اول تو یہ کہ وہ ذو معنی، یا تہہ دار معنویت کا حامل خیال آتا کہاں سے ہے۔ اس کے سوتے شاعر ہی کے فکر و تخیل سے تو پھوٹتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ شاعری خالصتاً شعوری اور دانشورانہ عمل نہیں۔ اس میں ماورائے شعور و دانش کی کارکردگی بھی اتنی ہی ناگزیر ہے۔ عقل و وجدان، اور فکر و تخیل لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ لہٰذا "عندیہ" کا سوال اٹھانا کہاں تک جائز ہے؟ رہا انفرادی تناظر۔ یا شاعر کی مجموعی شخصیت یا زندگی سے اس کے ذہنی، جذباتی اور روحانی رشتے کا مسئلہ .... تو اس کے اخراج کا سوال ہی کیا ہے، شاعری فرد کی پوری شخصیت کے تمام تر علم و عرفان کا ہی پرتو۔ تو ہوتی ہے۔ اگر انفرادی تناظر کو نظر انداز نہ کر دیا جائے، یا بقول ردِ تشکیل کے علمبرداروں کے "شاعرانہ عندیے کو" تو پھر نہ صرف میر انیس، اقبال اور فیض، بلکہ ملٹن اور گوئٹے کی شاعری کا بھی معتدبہ حصّہ اپنی معنویت کھو دے گا۔ اپنے سیاق و سباق سے کٹ کر تو انسان کی جڑیں بھی ہل جاتی ہیں۔ یہ نظریہ GESTALT PSYCHOLOGY کے بنیادی نکتے کی مکمل نفی ہے۔ دریدا کے INTER-TEXTUALITY کے تصور پر سر دھننے سے پہلے ہم شعر یا شاعری کی ذو معنویت، کثیر الجہتی، مضمون آفرینی وغیرہ کے تصورات سے لاعلم نہیں تھے۔

ایک اور اصطلاحی موشگافی یہ کی جاتی ہے کہ معنی معلّق ہوتے ہیں (یعنی چہ؟) اصطلاح اس کے لیے DIFFERANCE (A سے) کی ایجاد کی گئی۔ مطلب کچھ اس قسم کا ہے کہ قاری جس شعر یا نظم میں جو معنی چاہے رکھ دے۔ معنی بالذات نہیں ہوتے وغیرہ۔ یہ ادعا خطرناک ہے۔ اس سے کوئی سیاسی کام بھی لیا جا سکتا ہے۔ سامراجی قوتیں تیسری دنیا کے نتیئں صرف سیاست اور معاشیات سے نہیں بلکہ ان کی تہذیب سے بھی سروکار رکھتی ہیں، کل جس کا دل چاہے ہمارے اشعار میں کوئی بھی معنی رکھ دے۔ میر کو خودکشی کا مبلّغ ثابت کر دے۔ غالب کا سامراج کا نظریہ یا کچھ بھی۔ ایک صاحب نے تو نئی نئی فرائیڈین نفسیات پڑھ کر اپنے ایک طویل مقالے میں غالب کو MANIC-DEPRESSIVE ثابت کر ہی دیا تھا..... دوسری طرف اگر معنی کے معلّق ہونے سے ہم اتنا ہی مطلب سمجھیں کہ اچھی اور بڑی شاعری تہہ دار ہوتی ہے اور اس میں نئے نئے

نکتے نکلنے کا امکان رہتا ہے تو یہ کون سی نئی بات ہے؟ اردو ادب میں اس امکان سے صرفِ نظر کب کیا گیا۔ تہہ داری تو ہمیشہ ہی اچھی شاعری کا وصفِ خاص مانی جاتی رہی ہے۔

دریدا نے ایک اس بات پر بھی زور دیا ہے کہ ان کہے لفظ کی زیادہ (یا بہت) اہمیت ہے جس کے لیے "خاموشی بولتی ہے" کی اصطلاح وضع کی گئی ہے۔۔۔۔ کیا اردو فارسی شعر و ادب کے ضمن میں محذوف کا تصور اتنا ہی قدیم نہیں جتنی ان ادبیات کی تاریخ ہے؟ محذوف الفاظ، محذوف معانی، ابہام، ایمائیت، رمزیت، اشاریت۔ ان کہے الفاظ کی معنویت، کیا ہمارے پیمانۂ نقد و نظر کا اٹوٹ حصّہ نہیں؟ اس میں نئی بات کون سی ہے؟ یہی حال لاشعوری محرکات کی پذیرائی کا ہے۔ خواہ آپ اسے اندر کی آواز کہہ لیجیے یا غیب کی آواز (آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں") تخلیق کی نفسیات کا تو یہ حرفِ اوّل ہے اور دوستیوفسکی جیسے فنکار اس کی کرشمہ سازی سے ہمیں بہت پہلے مسحور کر چکے ہیں، یہ جاننے کے لیے بھی ہمیں ردِ تشکیل کے گنجلک نظریے کی ضرورت نہیں۔

میں نے اپنے تاثرات، ردِ تشکیل اور پس ساختیات کے عام قاری کی حیثیت سے بیان کیے ہیں۔

"سوغات" کے دوسرے مشمولات میں

آصف فرخی کا ایک مضمون نصوح والا پسند آیا۔ یہ گوشہ بھی خوب ہے۔ قرۃ العین کے ناولوں پر شمیم احمد کا تبصرہ اچھا ہے۔ اگرچہ ان میں زمانی تعلق تلاش کرنا دور از کار کوشش ہے۔ عرفان صدیقی کا یہ شعر کتنا معنی خیز ہے؂

اور اک جست میں دیوار سے ٹکرائے گا سر
قید پھر قید ہے، زنجیر کی وسعت پہ نہ جاؤ

عرفان صدیقی کی غزلیں اچھی ہیں مگر ان کی پچھلے شمارے میں شامل غزلوں کے مقابلے کی نہیں۔ اپنے تبصرے میں (آوارگی پر) آپ نے محمد عمر میمن کی کتاب کے تعارف کا جو اقتباس پیش کیا ہے، اس کا ہر لفظ اور ہر خیال جاندار ہے سچا اور کھرا ہے۔ اور ہمارے موجودہ معاشرے کے زوال کا آئینہ ہے۔ "سوغات" یقیناً ایک معیاری پرچہ ہے جس کو میں نے از اوّل تا آخر پڑھا اور بعض چیزوں کو ایک سے زائد بار۔ خدا کرے اس کا یہ معیار برقرار رہے۔ نظموں کا حصّہ کمزور ہے۔ علاوہ وزیر آغا کی نظم، قاضی سلیم، اور اخترالایمان کی "گریز" کے (اقبال کی بازگشت کے باوجود) عرشی زادہ کی کئی نظمیں (بشرطیکہ انہیں بطورِ غزل پڑھا جائے)، موثر ہیں۔ بلراج کومل

کے مضمون کا تجزیاتی حصہ بہت اچھا ہے۔"

ساجدہ زیدی

۳۔ اپریل ۹۲ء

"سوغات" نمبر ۲ مل گیا تھا۔ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کے آج تک "سوغات" پڑھتا رہا ہوں۔
"سوغات" پڑھنے میں اتنا مزا آیا کہ بیان نہیں کر سکتا۔ عصمت پر پطرس کا مضمون، سائل دہلوی
پر عالی کا خاکہ "سوغات" پر خصوصی گفتگو، فیض کی نظم کا تجزیہ چودھری نعیم، آبگینہ پر سرور صاحب کا مضمون۔ بلراج کومل
کی نظم پر تبصرہ اور اختر الایمان کی خود نوشت اور آپ کا اداریہ خاص طور پر پسند آئے۔"

محمد علوی۔

" "سوغات" کی دوسری کتاب گٹ اپ کے لحاظ سے زیادہ اسمارٹ ہے۔ پہلی کتاب
میں جہاں ضمیر الدین احمد کے چھ افسانے دعوتِ مطالعہ دے رہے تھے، دوسری کتاب میں عرفان صدیقی کی چھ غزلیں
سب پر بھاری ہیں۔ گوپی چند نارنگ صاحب کے اختلاف انگیز مضمون پر ردعمل کے اظہار میں سب سے معقول
نوٹ چودھری محمد نعیم کا ہے۔ سب سے افسوسناک ردِ عمل جمیل جالبی کا ہے۔ تعجب ہے کہ اردو والوں کو ایلیٹ
کے افکار و آراء سے روشناس کرانے والا اتنا پڑھا لکھا آدمی ایسا تنگ نظر کہ پس ساختیات کے پیچھے صیہونیت
کا ہوّا دیکھے ! لاحول ولا قوۃ ! صلاح الدین محمود کا مضمون اچھا ہے۔ کاش پاکستانی حکمرانوں کی ذہنیت بھی ایسی
ہوتی ! مشتاق احمد یوسفی پر آل احمد سرور کا مضمون بہت اچھا ہے۔ سرور صاحب کی میٹھی نثر کے کیا کہنے!
تبصرہ نگار دلّے نے زیادہ "ثنا خوانی" کی ہے۔ نیّر مسعود کی کتاب پر ماہرِ لسانیات ڈاکٹر گیان چند جین کے
تبصرے کے پہلے پیراگراف میں کلمۂ تحدید "لیکن" کا استعمال دونوں جگہ غلط ہے۔

"سوغات" کی پہلی کتاب پر تین شرفاء کی گفتگو دلچسپ ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناولوں
پر شمیم احمد کا مضمون کمزور ہے۔ انہوں نے ناول نگار کے کرافٹ پر توجہ نہیں دی۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں
زبان کی منطقی غلطیاں بہت ہیں۔ مثال کے طور پر یہ مختصر نوٹ شامل کرتا ہوں:

"آگ کا دریا" مس قرۃ العین حیدر کا نمائندہ ترین کارنامہ ہے اور ان کی ساری نیکنامی
نیز بدنامی کا سرچشمہ بھی، اس لازوال اردو ناول میں زبان کا برتاؤ خصوصی مطالعے اور تجزیے کی دعوت

دیتاہے۔ کسی بھی مصنّف کے یہاں زبان کا برتاؤ اس کی نفسیات کا بھی پتہ دیتا ہے۔ چناں چہ راقم الحروف مس قرۃ العین حیدر کے پورے احترام کے ساتھ "آگ کا دریا" کی زبان کا مطالعہ پیش کرنا چاہتا ہے۔

میرے پیش نظر ناول کا پہلا ہندستانی ایڈیشن ۱۹۸۹ء ہے اور صفحہ نمبر اسی کا دیا گیا ہے۔

"راستے کی دھول بارش کی وجہ سے کم ہو چکی تھی گو اس کے اپنے پاؤں مٹی سے اٹے پڑے تھے"۔ صفحہ ۱۳۔

یہ ناول کے باب اوّل کا دوسرا جملہ ہے۔ ابھی گوتم نیلمبر کے علاوہ کسی مرد/عورت کا ذکر نہیں آیا ہے۔ اس لیے یہاں مضاف الیہ (اپنے) کا استعمال سراسر غیر ضروری ہے۔ اس کو حذف کر کے پڑھیے تو کسی طرح کی کمی نہیں محسوس ہوگی۔ آگے کا جملہ سنیے: "...... زمرد کے رنگ کے دکھلائی دے رہے تھے" گویا سچ مچ زمرد کے رنگ کے نہیں تھے بلکہ محض دکھلائی دے رہے تھے۔ ان دو مثالوں سے اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ قرۃ العین حیدر اپنی تحریروں کو زیادہ سے زیادہ صفحات پر پھیلانے کے نحوی سطح پر جملوں کو INFLATE کرتی ہیں، ورنہ یہ ناول ۷۴۲ صفحات کے بجائے پانچ سو صفحات میں سما سکتا تھا۔

"..... اور برگد کے نیچے .... " صفحہ ۱۳۔ ناول میں پہلی بار برگد کے پیڑ کا ذکر آیا ہے۔ لہٰذا ابھی یہ اسم نکرہ ہے۔ معرفہ نہیں۔ یہاں حرف نکرہ INDEFINITE ARTICLE ایک کا استعمال لازمی تھا۔ اسی طرح یہ فقرہ دیکھیے: "..... پیرنے میں مصروف ہو گیا"۔ یہاں "مصروف" کا استعمال غلط ہے۔ پانی میں تیرتے وقت کسی دیگر مشغولیت کا سوال نہیں کہ یہ کہنے کا محل پیدا ہو کہ دیگر مشغولیتوں کو چھوڑ کر وہ صرف پیرنے میں مصروف ہو گیا۔ یہ جملہ بھی محلِ نظر ہے: "لڑکیوں نے سر اٹھا کر اسے دیکھا: دنیا کا کوئی گھاٹ پانی کی سطح سے نیچے نہیں ہوتا ہے کہ گھاٹ پر بیٹھے ہوئے شخص کو پانی میں تیرتے ہوئے آدمی پر نظر ڈالنے کے لیے سر کو اوپر اٹھانے کی ضرورت پڑے۔ یہاں گردن گھما کر یا نظر پھیر کر دیکھنے کا محل ہے۔ ہاں اگر لڑکیاں سیڑھیوں پر ہوتیں تو سر اٹھانے کا محل ہوتا۔ "..... کمبل بچھا تھا جس پر رات کو وہ سوتا تھا" (صفحہ ۴۲)۔ دن کو سونے کے لیے شاید کوئی دوسرا کمبل نکال لیتا تھا؟ یہاں رات کی تخصیص کی ضرورت نہیں تھی۔ وغیرہ وغیرہ۔

اقبال کرشن۔ کلکتہ

---

۱۷ اپریل ۱۹۹۲ء

"" سوغات" کا دوسرا شمارہ ملا۔ اردو ادب کے سفر میں یہ ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ کتاب پڑھ رہا ہوں اور لطف اندوز ہو رہا ہوں۔ مجھے یقین ہے کہ تیسرا شمارہ افادیت کے اعتبار سے اور بھی اہم ہوگا۔

قطعۂ تاریخ کی اشاعت کا شکریہ۔ ایک چھوٹی سی غلطی ہو گئی ہے۔ کاتب صاحب نے ۱۸۹۰+۱۰۱ = ۱۹۹۱ء کے بجائے ۱۸۹۰+۳۱ : ۱۹۹۱ء لکھ دیا ہے۔"

عزیز تمنائی

---

۲۸ مئی ۱۹۹۲ء

" مضطر مجاز نے مغنی تبسم کی کتاب پر تبصرے میں لکھا ہے۔

" رشید احمد صدیقی نے شعراء کو دو گروہوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک استادِ سخن کا اور دوسرا اساتذۂ سخن کا۔"

استاذ عربی کا لفظ ہے جس کی جمع اساتذہ ہے۔ استاذ کے معنی بھی استاد ہی کے ہیں۔ تو یہ جملہ ہی مہمل ہے۔ رشید صاحب نے استادانِ سخن اور اماماِنِ سخن کے درمیان فرق کو واضح کیا تھا، نہ کہ استادِ سخن اور اساتذۂ سخن کے درمیان۔ مضطر مجاز کو سہو ہوا ہے۔"

والسّلام — نیازمند

نامی انصاری

" تازہ "سوغات" یقیناً پہلے شمارے سے صوری اور معنوی دونوں اعتبار سے بہتر ہے۔ پس ساختیات والی بحث فکر انگیز ہے۔ "گردشِ رنگِ چمن" اور "چاندنی بیگم" پر شمیم احمد کا مضمون مجھے خاصا ہلکا لگا۔ پچھلے شمارے میں مضطر مجاز نے بہت اپیل کیا تھا، اسے رکارڈ پر لانا چاہتا ہوں۔"

عرفان صدیقی